



**UNIVERSIDAD DE CHILE
FACULTAD DE ARTES
ESCUELA DE POSGRADO**

**EL DEVENIR DE LA MÚSICA ANDINA COLOMBIANA EN EL
COLECTIVO DE *LA DISTRITOFÓNICA*. DIALOGO ENTRE
TÓPICOS, COMPETENCIAS Y SÍMBOLOS NACIONALES.
RELACIONES Y PERSPECTIVAS.**

Tesis para optar al grado de Magister en Artes, mención musicología

DIEGO ALBERTO GÓMEZ NIETO

Profesor Guía: Cristián Leonardo Guerra Rojas

Santiago, Chile

2014

TABLA DE CONTENIDO

INTRODUCCIÓN.....	5
CAPÍTULO I.....	15
APORTES DEL ENFOQUE SEMIÓTICO EN LA MUSICOLOGÍA.	
DISCUSIÓN TEÓRICA	
1.1. El problema de la objetividad en la musicología.....	15
1.2. La semiótica musical.....	27
1.3. De la polisemia a la intertextualidad. La función de la competencia musical en la semiosis musical.....	32
1.4. De la intertextualidad al tópico musical. Sobre las especificidades en el discurso musical.....	36
1.5. De melancolías, indigenismos y otros temas en la música andina colombiana.....	46
CAPÍTULO II.....	63
LA ESCENA MUSICAL BOGOTANA. EL CASO DE LA	
DISTRITOFÓNICA.	
2.1. El colectivo de <i>La Distritofónica</i>	63
2.2. Ricardo Gallo y su cuarteto.....	90
2.3. Alejandro Flórez, el Gallo/Flórez Dúo y el ‘Meleyólamente’ ..	124
2.4. El tópico de la <i>música andina colombiana</i> en el disco ‘Los Cerros Testigos’ y ‘Meleyólamente’ del Ricardo Gallo Cuarteto y el Gallo/Flórez Dúo.....	146

CONCLUSIONES.....	160
BIBLIOGRAFÍA.....	166
DISCOGRAFÍA.....	170
CAPÍTULO III.....	171
ANEXOS	
3.1 Entrevista a Ricardo Gallo, director del Ricardo Gallo Cuarteto	
3.2 Entrevista a Juan Manuel Toro, contrabajista del Ricardo Gallo Cuarteto.....	184
3.3 Entrevista a Juan David Castaño, percusionista del Ricardo Gallo Cuarteto.....	198
3.4 Entrevista a Jorge Sepúlveda, baterista del Ricardo Gallo Cuarteto.....	206
3.5 Entrevista a Alejandro Flórez, tiplista y bandolista del Gallo/Flórez Dúo.....	218
3.6 Entrevista a Alejandro Forero, director del colectivo <i>La Distritofónica</i>	246
3.7 Entrevista a María Angélica Valencia, directora del festival ‘Distritofónico’.....	259
3.8 Entrevista a Luís Daniel Vega, director de ‘Festina Lente’.....	271
3.9 Metodología Tagg.....	288

RESUMEN

El presente trabajo de tesis defiende, desde los conceptos de t3pico y competencia musical, la existencia emp3rica de un t3pico alusivo a la m3sica andina colombiana en el disco ‘Los Cerros Testigos’ del cuarteto del compositor bogotano Ricardo Gallo, miembro del colectivo de *La Distritof3nica*. Concretamente –a partir de una metodolog3a documental, de entrevistas y de encuestas con base en los trabajos que el music3logo Philip Tagg he venido desarrollando desde la semi3tica musical– se alude a la existencia de signos musicales de orden sint3ctico que, intertextualmente y en raz3n de unas competencias espec3ficas y estrat3gicas, permiten la identificaci3n del t3pico en repertorios como el citado. Si bien se puede defender la pervivencia de las alusiones a la m3sica andina colombiana en el disco, se defiende tambi3n que el t3pico realiza nexos intertextuales con otras m3sicas que colaboran con su significaci3n.

INTRODUCCIÓN

LA PALABRA *devenir* es definida por la RAE como “La realidad entendida como proceso o cambio, que a veces se opone a *ser*”¹. Así pues, las dos palabras, *ser* y *devenir*, abren una brecha epistemológica donde la definición de la realidad resulta una campaña susceptible al fracaso dado que, y en mayor medida, las precariedades de los conceptos de *sujeto* y *objeto* hayan un espacio para su crítica en este dilema. En vista de que la Música es una realidad altamente problemática en cuanto a su *devenir* en medio de estos dos conceptos, resulta de vital importancia la crítica a los mismos aludiendo a una síntesis que permita el análisis de las relaciones entre ésta y su dimensión social. Antes de relacionar tales críticas, me permito el comentar a *grosso modo* sobre el origen y el camino que me llevó de las aproximaciones al problema del devenir de la música andina colombiana y sus relaciones con los conceptos de autenticidad, tradición e identidad, a un análisis por los problemas de la significación musical con el fin de adentrarme en las discusiones sobre las dicotomías del binomio objeto/sujeto.

¹ En <http://buscon.rae.es/drae/srv/search?val=devenir>

Los inicios de la presente investigación se remontan a las relaciones entre la tradición de la música andina colombiana y las nuevas vertientes musicales que intentaban criticar tal tradición alrededor de relaciones inter genéricas de fusión –sobre todo con el jazz– y que amenazaban con el modo de *ser* “correcto” de la misma. Este fenómeno –bastante reciente por cierto– es revisado bajo el nombre de ‘Nueva Música Colombiana’² en el ámbito musical colombiano, valga la aclaración, y mi aproximación al mismo fue el primer paso a través de la realización del presente trabajo. Así pues, el primer acercamiento fue a la música de compositores que tenían cierto renombre dentro un medio musical específico, esto es, en ciertos círculos y circuitos académicos colombianos. Revisé en un principio la música del compositor tolimense Gentil Montaña y del compositor bogotano Germán Darío Pérez. Las composiciones de éstos, cuyos intereses formales se ceñían a un estilo donde pasillos, bambucos y guabinas eran la base formal para desarrollos de contenido que se vinculan estilísticamente con el jazz o la música clásica, llamaron mi atención en esta primera etapa. Sin embargo, este tipo de repertorios, cuya referencialidad a la música andina resultaba bastante evidente dado a usos formales y circulación en medio ambientes

² Ver Santamaría 2007b.

imbuidos por la tradición de la música andina colombiana, me impedía el corroborar la pervivencia de tópicos o discursos musicales específicos en repertorios más arriesgados donde se pudieran identificar alusiones a tales músicas. Aquí inició un nuevo interés, y era el de constatar hasta qué punto se podía defender la existencia y funcionamiento de un tópico alusivo a la música andina colombiana en músicas tanto no tradicionales como, en últimas, desinteresadas en colaborar con la pervivencia de las ideologías que construían tal tradición de manera tan directa. En este sentido, indagué por otros compositores que, sin alejarse de las alusiones a la música andina colombiana, insistieran en el desarrollo de discursos musicales a partir de tales influencias, pero con intenciones estéticas ajenas a tal tradición. En un principio me interesé por trabajos como los del compositor Juan Andrés Ospina o la compositora Claudia Gómez. Respecto a esta última me llamó la atención su trabajo como intérprete. Claudia es una artista que, ligada activamente al festival del ‘Mono Núñez’, se interesa por la fusión de las músicas andinas colombianas con géneros como el Bossa Nova. De esta manera podía investigar la manera en la cual dentro de este tipo de intenciones estéticas se podían construir discursos que dialogaban desde el usos tópicos que músicas diversas proveían criticando, en una comunidad

específica como la constituida por el jurado y el público del festival, los conceptos de autenticidad a los cuales se aferran ideológicamente estos espacios. En este sentido, surgía una nueva traba en el proceso de investigación en relación con la pregunta por la tradición en la música andina colombiana: Si efectivamente compositores como Claudia Gómez intentaban criticar relaciones ideológicas con el *deber ser* de la música andina colombiana la pregunta ahora era por el cómo tales intenciones eran potencialmente plausibles de llevarse a cabo y, consecuentemente, cómo se manipulaban tópicos musicales en medio de tales intenciones si el interés composicional es el de ser consecuentes con la perpetuación de una tradición sin permear su modo de *ser*. Así, el problema de fondo ya no era la alusión a un tópico musical hipotético en el espacio de la tradición de la música andina colombiana, sino la búsqueda del mismo en escenarios no afines tradicionalmente y desinteresados de cualquier intento de inclusión en ella o perpetuación ideológica de la misma.

En este orden de ideas, se consolidaron dos intereses que guiaron el objeto de investigación: El primero era el de 1) la búsqueda por artistas musicales que criticaran la tradición de la música andina colombiana desde sus discursos musicales y que, al mismo tiempo, 2) circularan en espacios

ajenos a los que la tradición ha hegemonizado como son, principalmente, los festivales, concursos y espacios académicos (universidades en su mayoría). Esta nueva búsqueda guiada bajo estos dos “requisitos” me llevó a los espacios del jazz bogotano. Aquí, proyectos musicales como los de Puerto Candelaria, Frailejón y el Ricardo Gallo Cuarteto, por nombrar algunos, sirvieron de puntos de partida para la revisión de discursos musicales que partían de las revisiones de la música andina colombiana, pero fuera del interés por vincularse a determinados circuitos o tradiciones andinas donde los conceptos de autenticidad e identidad, respecto a este tipo de música, eran demandantes a nivel creativo. El interés de estos grupos por la construcción de discursos personalizados donde lo andino colombiano funcionaba como una *herramienta pragmática*, un marco o guion a partir del cual se comentaban o criticaban otras músicas o realidades extra musicales, me interesó mucho más que los trabajos compositivos de artistas como Gentil Montaña, Germán Darío Pérez o Claudia Gómez. Concretamente, la música de Ricardo Gallo y la del colectivo de *La Distritofónica*, resultó un campo de investigación perfecto para los propósitos de indagación por este dilema por el *devenir* de la música andina colombiana por diversos motivos. Por un lado, el colectivo es un lugar para

la circulación de músicas que son disímiles unas de otras que hacen su aparición en temas o producciones discográficas específicas de manera yuxtapuesta. Así pues, proyectos como el del Ricardo Gallo Cuarteto o los Meridian Brothers, por nombrar dos ejemplos, critican géneros musicales creando un lugar simbólico para la articulación de diversos tópicos que, más allá de integrar alusiones musicales diversas que llegan a generar cierto estado de “disforia”, dan origen con el tiempo, a una diversidad de relaciones intertextuales y juicios de valor.

En efecto, tal articulación se presta para que discursos que ideológicamente defienden autenticidades y/o identidades ligadas a un estatismo musical, se vean amenazados y no se pueda hablar de una diversidad genérica sino tópica dentro de los mismos. En este sentido, no me interesaba ya revisar la manera en que los proyectos musicales de *La Distritofónica* generaban “amenazas” a los discursos de autenticidad que circulan en las tradiciones musicales andinas, sino revisar la manera en que tales referencias tópicas funcionan dentro del colectivo, afectan y se ven afectados por la escucha y opinión de oyentes específicos. Este es otro aspecto que me interesaba del colectivo y que hacia útil la revisión de tópicos musicales dentro del mismo: El hecho de ser un colectivo inserto en

una comunidad abierta a propuestas musicales de diversos tipos donde la escucha no se restringe a dilemas alusivos a problemas de autenticidad, sino que se preocupa por la diversidad del gusto musical en medio de un campo cultural que involucra oyentes diversos. Esta diversidad, su complejidad y la posibilidad de no restringir la identificación de tópicos musicales a espacios donde su identificación pueda resultar más “efectiva”, me llevó a investigar por la manera en que en esta comunidad existían alusiones a tópicos musicales de diverso tipo y, concretamente, a la identificación empírica de un tópico musical alusivo a la música andina colombiana.

Parafraseando la definición de la RAE, el *devenir* llega a *ser* en la medida en que se origina un proceso que desencadena cambios paradigmáticos en la esencia de una realidad específica. Así pues, conceptos como los de *autenticidad* e *identidad* resultaban ser bastante problemáticos a la hora de definir tales fluctuaciones en la esencia de la música andina colombiana ya que su ubicuidad alude no solo a un “objeto” específico, como una “cosa”, sino que no encaja justamente con la música, entendida como un proceso de significación que está en constante movimiento, es decir, que *deviene*.

La música de Ricardo Gallo, al ser una obra que circunda géneros alusivos a la música andina colombiana, se presenta como un objeto desde el cual se puede revisar un proceso que alude a la manera en que, dentro de circuitos ajenos a los de la tradición, construye un devenir estilístico.

Ahora bien, de manera anexa y como otro punto desde el cual ubiqué la presente investigación, surgió la necesidad de enfatizar las relaciones y problemas del binomio objeto/sujeto. Si deseo revisar la manera en que determinado tópico es aludido en un repertorio específico debo partir de que la relación objeto/sujeto no implica una anulación epistemológica recíproca entre ambos. En este sentido, se puede entender que un objeto es susceptible de ser interpretado de diversas formas al tiempo que sujetos diversos pueden interpretar aspectos similares o interrelacionados epistemológicamente a partir de un mismo objeto. Sin embargo, más allá de adentrarme en problemas de orden filosófico, mi interés era el de revisar la manera en que problemas de orden hermenéutico salen a colación, en la medida en que un mismo signo musical es interpretado. Así pues, resulta importante enfatizar que la presente investigación no se ciñe a aspectos antropológicos, filosóficos o de orden metafísico u ontológico, en relación con una epistemología del objeto musical, sino que se interesa más por la

manera en que la música, entendida como un signo, es interpretada por oyentes específicos.

La manera más efectiva a través de la cual se posibilita el estudio de la significación musical es el de la encuesta y la entrevista. Si bien estos recursos metodológicos se ciñen o aferran a un marco teórico netamente semiótico y estético, resulta importante enfatizar la manera en que el *locus* final de la interpretación integra la interrelación del binomio sujeto/objeto, esto es en palabras de Tagg y relacionado con el tema de la música, el entenderla como “una forma de comunicación interhumana en donde un sonido no verbal y humanamente organizado puede, siguiendo convenciones culturales específicas, cargar un significado relacionando patrones cognitivos de tipo emocional, gestual. Táctil, kinético espacial y prosódico.” (Tagg 2013, 44). En este sentido, uno de los principales objetivos de la presente Tesis es el revisar hasta qué punto, a través de un sondeo, un tópico musical alusivo a la música andina colombiana es, o puede ser, interpretado por oyentes a partir de ciertos signos musicales específicos, de manera que tales signos no sean garantes de la pervivencia del tópico sino que simplemente lo motivan en un contexto concreto. Así pues, si bien un signo musical puede aludir a un tópico en un contexto,

puede, ulteriormente, remitir a otros en otro contexto. La complejidad de esta aseveración con apariencia de obviedad se discutirá en el desarrollo del presente trabajo.

CAPÍTULO I

APORTES DEL ENFOQUE SEMIÓTICO EN LA MUSICOLOGÍA.

DISCUSIÓN TEÓRICA

1.1. El problema de la objetividad en la musicología: Aportes de la estética y la semiótica.

PARTE DE las preocupaciones más incisivas en el afán científico occidental, se relacionan con el problema de la factibilidad del análisis y las consecuentes interpretaciones epistemológicas del mismo. Si bien desde los siglos XVII y XVIII las ideas del racionalismo y el empirismo generaron un ambiente de debate en torno a la epistemología de la ciencia moderna, no fue sino entrado el siglo XIX que el positivismo comteano devino en la defensa por la eficacia del monismo metodológico y la eficacia de las ciencias empíricas como factibles para el análisis de la realidad, esto es, fuera del racionalismo cartesiano o el idealismo alemán. Así pues, el interés por el estudio de la música desde los métodos de la

ciencia moderna de corte positivista ha sido un medio de legitimación a través del cual se buscó elevar la musicología al estatus de ciencia. Sin embargo, el problema por la factibilidad encaró un grado de dificultad más complejo en las ciencias sociales y adquirió una problemática aún mayor en la musicología, conduciendo a que la disciplina deviniera en un constante cambio diacrónico al nivel de sus fundamentos de conocimiento, los métodos y las posibilidades de generalización de sus resultados (Spencer 2011, 28). En este orden de ideas, se puede decir que en la musicología se ha generado una *dualidad gnoseológica*, esto es, “una dualidad entre una concepción humanista de corte positivo acerca de la música (centrada en el objeto) y otra de tipo contextualista (centrada en el sujeto)” (Spencer 2011, 51) que ha conducido a que la disciplina, en su afán por este status de científicidad, haya 1) derivado en problemas metodológicos debido a la apropiación de métodos diversos a diferentes objetos de estudio, 2) haya caído en revisiones sesgadas a juicios de valor delimitados por paradigmas estéticos específicos y, en consecuencia, 3) se hayan visto afectadas las críticas que realiza sobre el hecho musical (Spencer 2011, 51). Esta serie de impasses, cuestionan la eficacia de las críticas realizadas sobre el mismo objeto musical y las preguntas que indagan por la coherencia en discursos

musicales específicos, para interesarse en integrar las arbitrariedades propias de las formaciones estético-discursivas de cada cultura. En concreto, y desde esta visión diacrónica de la musicología, se critican epistemológicamente los análisis que se ubican desde el binomio objeto/contexto (sujeto), dado que esta dualidad ha conducido inclusive, y como señala Spencer, a que la disciplina se diversifique en musicología, etnomusicología y los llamados *popular music studies* –(sub)disciplinas que han llegado a enfocarse, todas y cada una, en un objeto de estudio en concreto, un aparato discursivo delimitado y un paradigma estético específico³–, y a una interdisciplinariedad en la musicología, esto es, un vínculo más fuerte con las ciencias sociales, implicando que muchas veces se extrapolen problemas teóricos y metodológicos incompatibles con el objeto de estudio conllevando a un consecuente estado vago y abstracto de la disciplina (Spencer 2011, 55). Así pues, la musicología en su totalidad,

³ Una división más general, ubica la *musicología* en relación al estudio de la música europea de élite y a la *etnomusicología* al estudio de las músicas fuera de dicha categoría (étnicas y no-europeas básicamente). Consecuentemente, esta división establece una jerarquía a nivel metodológico y epistemológico a favor de la *musicología* (Tomlinson 2002).

ha llegado a ser una reunión de métodos, enfoques, tradiciones y prácticas de investigación diversas centradas en un mismo objeto: La música⁴.

La serie de impasses señalados no es casual, sino que refiere principalmente al declive del proyecto racionalista iluminista derivando hacia una *condición posmoderna* de la ciencia, como señalaría Lyotard, en razón de la crisis de los grandes metarrelatos de la modernidad, estos son, los que confieren una total certeza a la factibilidad del método científico. Tal proyecto [racionalista iluminista], foco de la dualidad gnoseológica señalada, generó una dicotomía bastante problemática entre la posición del objeto de estudio y el investigador; esto es, entre la música, concebida como un *fenómeno objetivo* observable que podía ser “manipulado en el laboratorio”, y *el sujeto cognoscente*, produciendo un alejamiento de este último para favorecer la factibilidad del análisis del primero (Cooley en Spencer 2011, 33). Sin embargo, pretendo argumentar que el problema de la factibilidad, más allá de deberse a cuestiones técnicas y metodológicas se debe, en un principio, a un problema estético que apunta no tanto a la posición del investigador en la dicotomía objeto/contexto, sino al proceso de *aprehensión* de la música entendida como una experiencia estética, valga

⁴ Ver López Cano 2010.

la redundancia. Esta perspectiva, permite criticar problemas respecto a la existencia concreta del objeto musical y su consecuente comprensión y entendimiento. Explico a continuación.

La esteta Katia Mandoki, en su análisis de la estesis de lo cotidiano, provee, para desarticular las nociones que han caracterizado a la estética como disciplina que estudia la aprehensión exclusiva de lo bello, una definición más general en los siguientes términos:

“La experiencia estética [*aesthesis*] es una manera de estar singularmente alerta como organismo vivo y receptivo *al medio, a sí mismo y a los demás* con una agudeza mayor de los sentidos.” [cursivas mías] (Mandoki 2001, 17)

Esta definición, alude al hecho de que la *aesthesis* es un fenómeno común a todos los organismos vivientes con sistema nervioso, y que les es propio a estos, la capacidad para aprehender lo que les rodea. Esto significa ulteriormente, y en relación con la experiencia de los seres humanos, que la estética no podría restringirse a señalar, definir o delimitar dónde, por qué o cómo es lo bello o el arte (ni la música o lo musical consecuentemente), sino que tendría como fin el análisis de la riqueza y complejidad de la vida social en sus diferentes manifestaciones (entre ellas la música). La estética,

como disciplina, explicaría la manera en la cual *funcionan* las experiencias estéticas que aluden a las realidades sociales humanas.

Anexa a esta reevaluación, Mandoki provee una fusión del binomio sujeto/objeto con la intención de eludir el problema que genera la dicotomía, para criticar epistemológicamente la factibilidad en el análisis estético. Señala Mandoki, que para que exista una eficacia en el mismo análisis:

“es necesario hacer explícito que el enfoque parte desde un objetivismo del sujeto y desde un subjetivismo del objeto [esto es], un sujeto constituido por la espesa objetividad de lo social (...) y a un objeto constituido por la percepción del sujeto (...) En otras palabras, la ‘subjetividad objetiva’ –la del sujeto constituido desde la objetividad de lo social– y la ‘objetividad subjetiva’ –el objeto que sólo existe en tanto que es subjetivado por el sujeto–. A esta visión integrada del subjetivismo y del objetivismo que entiende a la dicotomía sujeto–objeto como acoplamiento dinámico y procesual más que como entidad ontológica, habría que denominarla “sub–ob–jetivismo”. Asimismo los sujetos tienen una *dimensión social y corporal compartida o una morfología matricial y somática común* desde la cual se producen los efectos de estabilidad y objetividad en el objeto” [cursivas mías] (Mandoki 2006, 52)

En resumen, se señala lo objetivo como aquello que conforma lo social y arbitrario en el sujeto, y lo subjetivo como la percepción y

concretamente a la *aesthesis* misma. Concatenando las ideas, toda experiencia estética se supedita a una *morfología matricial y somática común*, socialmente constituida y que no asume una dependencia exclusiva del objeto sino que, antes bien, depende a sobremanera del *proceso de percepción* del sujeto. Se puede deducir entonces, que no es posible un análisis plausible de cualquier organización musical sin partir de la asunción de que la misma presupone la existencia de una *dimensión social* y un *contexto cultural* antes de ser creada, entendida y, de cualquier manera, cargada de significado (Tagg 2013, 48). Pero lo importante es clarificar que, antes que nada, cualquier organización musical que se funda en esta *morfología matricial somática común*, adquiere estabilidad y halla su existencia como fenómeno en la misma, que es la que posibilita su aprehensión, es decir, la posibilidad para ser percibida, comprendida y *entendida*. Este proceso, en su totalidad, tiene relación con el concepto de *semiosis* desarrollado por el filósofo estadounidense Charles Sanders Peirce, y es definido en palabras cortas, como el proceso mediante el cual se producen, entienden, cambian y negocian los significados de signos específicos (Tagg 2013, 156). Así pues –y relacionándolo con la crítica a la estética de Mandoki– para que algo sea significativo estéticamente, y sea

posible su consecuente análisis como fenómeno estético, son necesarias las explicaciones que respectan a su significación semiótica⁵ (Morris en Mandoki 2006, 76) donde la explicación *semántica* resultará de vital importancia para su entendimiento⁶. Así pues, este marco epistemológico, se transforma en una herramienta analítica indispensable dado que, donde existe la *aesthesis* (como percepción, vivencia o experiencia) existe, *a priori*, la *semiosis*.

Aparte de que esta ubicación teórica, permite generar una crítica a la epistemología que instauró el proyecto de la modernidad y las concepciones de sujeto que ha construido –el sujeto trascendental de Kant, el del *cogito*

⁵ Hago referencia a la situación de prendamiento y prendimiento (Ver Mandoki 2006, 68-71) que circundan la experiencia estética y que preceden tanto a los procesos de *aesthesis* como de *semiosis*. En este sentido, no se enfatiza que una experiencia estética necesite o deba ser explicada para que pueda generar un prendamiento, sino que, dada la *semiosis*, que permite explicar tentativamente relaciones de significación de orden semiótico (no estético), se puede generar (o no) un prendamiento estético, que no necesariamente posee una explicación coherente en relación con tal proceso semiótico.

⁶ La *semántica* se define en el presente trabajo como el “estudio de las relaciones entre los signos... y lo que representan” [traducción mía] (Bréal en Tagg 2013, 158) y es usada en contraposición a las palabras *sintaxis* (relaciones formales entre un signo y otro sin considerar necesariamente sus significados ulteriores) y *pragmática* (Uso de un sistema de signos en situaciones concretas, especialmente en términos de actividad ideológica, social, económica y cultural) (Tagg 2013, 158).

de Descartes o el sujeto antihumanista marxista y el estructuralista⁷— permite criticar también, en lo concerniente a la música, las nociones sobre su carácter *universal* y *absoluto*⁸ para ocuparse de un sujeto histórica, corporal, lingüística y socialmente constituido (Mandoki 2006, 53). Esta posición, permite ubicar un problema fundamental relacionado con la existencia del objeto musical en su realidad fenomenológica. En concreto, la manera en que desde el positivismo se ha definido el objeto musical, no haya soporte estable en la realidad observable, conduciendo a que el objeto en su realidad concreta desaparezca; ha sido este orden de ideas el que ha permitido deducir que la música, como fenómeno concreto, sea definida a través de la tautología *la música es música*, esto es, bajo una definición

⁷ La crítica se puede extender de hecho a las divisiones de orden cartesiano que afectaron, y aún afecta la disciplina, en la musicología histórica y sistemática, así como a las demás que señala Spencer 2011.

⁸ Siguiendo a Tomlinson 2002, la idea de que “la música instrumental expresa pura y claramente la verdadera naturaleza de [la] música mediante su total carencia de concepto, objeto y utilidad” (Dahlhaus en Tomlinson 2002, 146) se origina a partir de una concepción estética teleológica hegeliana, cuyos ápices son la estética de Kant y las consecuentes ideas de Herder y Forkel sobre la concepción de que las tradiciones musicales europeas de mediados del siglo XIX son el fin último de todo progreso musical. Este tipo de aseveraciones de orden epistemológico y *estético*, complementan el origen de la *dualidad gnoseológica* señalada por Spencer ya que si bien la musicología vendría a dedicarse al estudio de la música absoluta a partir de la recopilación historiográfica, la etnomusicología vendría a dedicarse al estudio de las demás músicas a partir de la etnografía y los métodos de las ciencias sociales (principalmente de la antropología y sociología). Sugiero revisar el capítulo 3 de Tagg 2013 para indagar más sobre la persistencia de las nociones de música absoluta y universal en el mundo contemporáneo.

donde el fenómeno solo puede significarse a sí mismo por ubicarse en una esfera “subjetivista”, como diría Mandoki, y a que se deduzca que, en efecto, la música imita emociones o pasiones humanas pero solo, y unívocamente, puede transmitir ideas musicales⁹. Este paradigma, encaminó a que se pensara que la música se ubicaba en un estrato de inaprehensibilidad que, más allá de generar un efecto de discriminación estética frente a músicas cuya audición acudiera a asociaciones mentales, determinó un escepticismo respecto a su comprensión¹⁰.

Así mismo, un enfoque analítico que parte de la semiótica, aparte de entenderse con los problemas dicotómicos relativos al binomio objeto/sujeto, se interesa por la manera en que se interrelacionan, para indagar por la manera en que funciona la comunicación y los intercambios sociales como fenómenos estéticos, esto es, la música desde los sujetos como productores e intérpretes de sentido en tanto sujetos sensibles

⁹ Esta frase resume a *grosso modo* las reflexiones del crítico musical Eduard Hanslick, quien señalaba que “el contenido de la música son formas tonales en movimiento” (Hanslick 1947 [1854], 48). Si bien la imitación apela a la transmisión de emociones a través de la música, Hanslick apelaba, al mismo tiempo, al hecho de que la ausencia de rigor científico para tal empresa –la de indagar por la manera en que se generan tales imitaciones– conllevaba a su fracaso.

¹⁰ Este sentido enfatiza las razones por las cuales el conocimiento musical reposa en la figura del músico profesional, llegando a desplazar el conocimiento musical a un estrato ulterior a la *aesthesis* misma, para ubicarse en un conocimiento superior a la experiencia estética como tal.

(Mandoki 2006, 76) y preguntarse por el *cómo* en el problema por el significado de la música, esto es, por el cómo un objeto musical concreto produce significados para un sujeto específico que se ubica en determinada dimensión social¹¹.

En conclusión, el problema del análisis musical, debe generar un espacio para indagar sobre la manera en que acontece el encuentro concreto entre oyente y música a partir del análisis de los procesos históricos, sociales, económicos y políticos involucrados en su desarrollo estético y estilístico, para establecer su función y relevancia dentro de determinado ámbito, pero para que sea eficaz tal empresa, es necesario partir del supuesto de que tal encuentro se da en relación con un sujeto que, pese a poseer unas referencias estéticas específicas y un contexto social que afecta indefectiblemente su escucha, se encuentra circunscrito a una arbitrariedad

¹¹ Un punto de interés dentro de este tipo de apreciaciones del fenómeno musical lo señala Nicholas Cook. Según el musicólogo británico, en la sociedad global contemporánea se ha dado un cambio de una mentalidad *read only* a una mentalidad *multimedia* en la manera en que son apropiados productos musicales. En concreto, realiza una comparación entre la autonomía de la obra de arte y la manera en que en la mentalidad *read only* el significado de la música es inherente a su escritura y reconstruido por el oyente de la manera más auténtica posible en contraposición a una mentalidad *multimedia* donde la música es performativa y su significado se negocia, emerge de la interacción social y se constituye en la experiencia del oír y el mirar. En este orden de ideas, se podría asumir que la música en la mentalidad multimedia, “no tiene” significado(s), sino que ofrece una construcción de sentido para ellos. (Cook 2012).

cultural que le permite comprender y entender, independientemente de los juicios de valor que puedan surgir, lo que escucha. Los desarrollos teóricos en la semiótica musical, permiten ubicarse en una perspectiva desde la cual se puede visualizar no solo este contexto social que afecta la música, sino el proceso mediante el cual la música adquiere determinados significados que afectan su devenir para determinado colectivo y/o individuo.

La semiótica musical estudia tales procesos y, en este orden de ideas, investiga la manera en que el significado musical involucra el “universo de imaginaciones, valoraciones estéticas, sentimientos de identidad y pertenencia, [así como las] relaciones de una música con otras músicas, obras o géneros, y con diversas partes de sí misma, etc. que construimos con y a partir de ella.” (López Cano 2007a, 4), así como la manera en que lo musical es reconocido por determinado sujeto o cultura. Es decir, critica la manera en que la música se ha revisado como una “cosa independiente” para verla como un objeto en relación a un sujeto (Molino en Monelle 2000, 10).

1.2. La semiótica musical.

Una de las aproximaciones teóricas más importantes en la musicología contemporánea se relaciona con la semiótica. El problema de la significación musical ha sido abordado por diferentes disciplinas, desde la filosofía y la estética hasta la antropología y la sociología. No obstante, han resultado importantes las aproximaciones que han partido de la lectura de la música como signo, estas son, las que consideran que la música posee la capacidad para ser cargada de significado y que comunica o permite comprender algo más allá de sí misma. Pese a que esta aseveración (la música es un signo y por tanto significa) puede leerse como una tautología de características obvias, lo cierto es que el haber llegado a tal conclusión no fue tan simple, y tuvo que transcurrir un buen tiempo y un buen número de enfoques teóricos para poderla tan siquiera comentar; incluso, existió en ciertos círculos la idea de que la música no poseía la capacidad para

significar extramusicalmente y, en otros casos, que no significaba nada (Tarasti 2002, 39)¹².

En concreto, los intereses de la semiótica musical parten desde dos escuelas, la primera es la ‘escuela europea’, y se origina en la lingüística de corte estructuralista-positivista, desde las ideas fundacionales del lingüista suizo Ferdinand de Saussure (1857-1913). El análisis semiótico musical a partir de su modelo de signo y sus conceptos de *significante* y *significado*, resultaron de suma importancia en las aproximaciones al problema del significado musical¹³. Sin embargo, han sido de interés durante las últimas dos décadas principalmente, las ideas del filósofo estadounidense Charles Sanders Peirce (1839-1914). Esta es la segunda escuela, la ‘escuela americana’. La adecuación de su modelo de signo al análisis musical y el concepto de *semiosis*, así como las posibilidades de sus tricotomías, posibilitaron la ampliación y adecuación, en cierto modo, de las ideas de Saussure en relación con algunos problemas epistemológicos y

¹² Ya se ha mencionado la manera en que la esteta Katia Mandoki desarma, entre otros prejuicios dentro de la estética, el mito de la finalidad de la disciplina como el estudio exclusivo de lo bello para conferirle un enfoque semiótico que analizar cómo se origina la experiencia estética en un principio y, ulteriormente, la manera en que funcionan juicios de valor consecuentes (Ver Mandoki 2006, 17-38).

¹³ Ver primera parte, capítulos I, II y III en De Saussure, F. (1945). *Cours de linguistique générale* (A. Alonso, traducción. Losada ed.).

metodológicos, en especial los relacionados con el tema del discurso musical. La conjunción de estos modelos y su aplicación al análisis de la música han permitido considerar que tanto la relevancia a nivel social, político, económico y estético de la música, así como sus relaciones extramusicales, parten de la revisión del proceso implicado en la generación de significado¹⁴.

Así pues, las consideraciones desde la semiótica musical permiten revisar justamente, la manera mediante la cual producimos significados a partir de la música. Este proceso – llamado *semiosis* por Pierce¹⁵– permite identificar, desde tal modelo de signo, la propiedad polisémica de la música, esto es, la capacidad que posee la misma para remitir ya sea a uno o varios

¹⁴ No es el espacio para revisar a fondo las problemáticas en la semiótica musical respecto al modelo de signo de Saussure, la influencia de la lingüística y el estructuralismo, las influencias de la semiología greimasina, la semiótica de la cultura de Yuri Lotman y la semiología translingüística de Barthes, así como las críticas dentro de la musicología a los trabajos de Charles Seeger, Leonard Meyer o Jean Jaques Nattiez. Sugiero ver Tagg 2013; Hernández 2012a; Tarasti 2002 y López Cano 2002 y 2007a para abordar estos y otros problemas en la disciplina respecto al enfoque semiótico.

¹⁵ En concreto y según Pierce, el signo total está compuesto por tres entidades: el *objeto*, esto es, a lo que el signo se refiere, el *representamen*, que es el propio signo y el *interpretante*, un signo secundario mediante el cual unimos mentalmente el representamen a su objeto. En este modelo, la música (sea escrita o en su realidad sonora) vendría a ser el *representamen* en un principio. Concatenando estas ideas con el modelo de signo de Saussure el *significante* sería el correspondiente al *representamen* y el *significado* (lo que vendría a significar el significante) estaría suscrito, dependiendo de su especificad, tanto al *objeto* como a la serie de *interpretantes* a los que remita.

objetos/significados específicos o a una serie de interpretantes interrelacionados y plurales, muchas veces ambiguos y contradictorios¹⁶. Con todo, lo que le interesa a la semiótica musical, más allá de investigar *qué* significa la música, es indagar por el *cómo* determinados significados llegan a colación.

Resulta particular, que actualmente se considere generalmente que la música puede significar muchas cosas al unísono, luego de que a principios de siglo resultara bastante común que se pensara que la música no significaba nada. Cito esta particularidad, ya que, si bien ahora se alude a la polisemia de la música, aún quedan muchas preguntas sobre el *cómo* en la pregunta por el significado de la misma.

Ahora bien, parte de las explicaciones más interesantes que analizan la producción de significados se adhieren a dos conceptos interrelacionados: el de la *intertextualidad* y el de *competencia musical*. Esta concatenación es útil para criticar otro concepto que se deslinda del primero: el concepto de *tópico musical*; un aparato teórico que alude a los discursos musicales que se relacionan con estilos, tipos o clases de música que pueden (o podrían)

¹⁶ El término polisemia (del griego poli=muchos y sema=signos) remite a la conexión que posee un solo signo con otros muchos y diferentes objetos e interpretantes, según el modelo de Pierce (Tagg 2013, 167).

ser identificados por un oyente en concreto (López Cano 2002, 20) pero que involucran, inclusive, relaciones con características sociales, de afecto y de clase (Hatten 1994, 10).

1.3. De la polisemia a la intertextualidad. La función de la competencia musical en la semiosis musical.

Básicamente, la intertextualidad en música alude a la capacidad que posee una obra musical para relacionarse con otras que le anteceden o incluso preceden, pero lo interesante en la relación, es que ésta se establece a través de obras que un oyente *competente* puede detectar (Rifaterre en López 2007a, 2). Esto alude a que el conjunto de obras que salen a colación al escuchar una en específico, se subordina, si se pudiera decir, al resto de obras que se hayan escuchado en el pasado y que los significados que pudiera integrar se supeditarían al *intertexto* o conjunto de obras que salen al encuentro al momento de su escucha. Hasta este punto estaríamos aún sujetos a las aseveraciones que tanto se han criticado dentro de la semiótica musical, estas son, las que supeditan a la música a remitir su significado a sí misma –en lo concreto a otras obras–, pero las conclusiones no terminan acá como se explicará.

A partir de la teoría de la marcación del lingüista Michael Shapiro¹⁷, desde la semiótica postestructuralista, el musicólogo Robert Hatten aborda un marco de oposiciones binarias, para explicar la manera en que se correlacionan características específicas dentro de la obra musical con afectos y unidades culturales¹⁸, conformando dos tipos de *competencias* que, a partir de una relación dialéctica y circular, permiten la comprensión de la música¹⁹. Si bien la competencia no se reduce a una tipología de códigos o un conjunto de reglas, sí resulta interesante para Hatten, establecer una relación entre ésta y el concepto de *estilo*, entendido como aquello que la competencia necesita para comprender una obra (López Cano 2002, 11)²⁰. Concretamente, Hatten identifica una correlación entre las

¹⁷ Si bien la teoría de la marcación fue ampliada por Shapiro, lo cierto es que su origen parte del concepto de *correlación* del lingüista ruso Nikolái Trubetzkoy (1890-1938) y, posteriormente, por la teoría de la marcación bajo el modelo de oposiciones binarias del lingüista estructuralista Roman Jakobson (1896-1982) (Hatten 1994, 245).

¹⁸ Resulta importante mencionar que la idea de la *correlación* sustenta su funcionamiento sobre una regla o convención desde las ideas de Umberto Eco y el modelo de oposiciones binarias del estructuralismo de Roman Jakobson (Monelle 2006, 22).

¹⁹ *Competencia estilística* y *competencia estratégica* son, respectivamente, las que permiten identificar 1) principios generales y limitaciones de un estilo y 2) elecciones y excepciones individuales ocasionadas por una obra, respectivamente (Hatten 1994, 29-30).

²⁰ Nótese que esta definición de *estilo* no se deslinda del concepto de *intertextualidad*. En este sentido, el *estilo* se construye intertextualmente para, al mismo tiempo,

características de una obra para argumentar que la competencia musical es, más allá de una simple relación entre motivos y estructuras musicales con objetos o unidades culturales, un proceso hermenéutico de interpretación que genera nuevos tipos –esto es, una red de correlaciones más refinada²¹–. Ahora bien, este tipo de correlaciones no se supeditan a una univocidad que genera demarcaciones características para identificar estilos y posibles unidades culturales afines, sino que, dicho de una manera, supedita su funcionamiento a las estrategias de interpretación del oyente y sus procesos de categorización e interpretación (López Cano 2002, 12). Hatten señala que, efectivamente, la competencia estilística, que permite la identificación e interpretación de sentido con o a partir de la música, no puede ser explicada por completo sin una competencia estratégica relacionada con las elecciones particulares individuales. En este sentido, un oyente concreto, pese a necesitar una competencia estilística que le permita comprender

conformar un marco que permite la generación de significado, constituyendo parte de la competencia musical (específicamente la que Hatten llama la *competencia estilística*).

²¹ Los conceptos de *type* y *token*, son extraídos desde las ideas de Pierce por Hatten, para explicar el crecimiento de estilos a partir de sus contricciones y marcaciones (Ver Hatten 1994, 44-56). En este sentido, las relaciones entre los términos aluden a la conformación y funcionamiento de la *competencia estilística* específicamente. Estos términos amplían la definición de intertextualidad de Rifaterre citada en López Cano 2007a y se aproximan a explicaciones sobre la manera en que determinado intertexto afecta la competencia musical.

estilos específicos, no está exento de generar interpretaciones que complementen un crecimiento de sus estrategias de escucha y categorización y, aún así, genere interpretaciones particulares sobre características específicas en determinada obra; todo a partir de una dialéctica entre las competencias estilística y estratégica identificadas por Hatten. Así pues, se puede ir dilucidando un problema que relaciona la *semiosis* con la competencia musical y la consecuente correlación entre características específicas dentro de un estilo con unidades culturales concretas y viceversa.

Dentro de las propiedades de la competencia estilística, se encuentra la decodificación de códigos específicos que posee determinada obra y que se concatenan, como se ha explicado, dialécticamente con la competencia estratégica del oyente. Ahora bien, la constitución e identificación específica de las mismas se relaciona con un concepto bastante útil en la semiótica musical: El concepto de *tópico musical*.

1.4. De la intertextualidad al t3pico musical. De la polisemia a las especificidades en el discurso musical.

Uno de los recursos m3s 3tiles que la semi3tica musical ha aprovechado se relaciona con las tricotom3as de Peirce²². En especial, la segunda tricotom3a, que refiere a las relaciones ic3nicas, ind3xicas y simb3licas de los signos con sus objetos, ha sido fundamental como modelo para generar explicaciones sobre la manera en que funcionan correlaciones entre caracter3sticas sint3cticas musicales con unidades culturales.

²² Toda la tipolog3a de signos de Peirce est3 gobernada por tres ideas b3sicas: la *primeridad*, que es el 3rea de la posibilidad pura; la *secundidad*, que corresponde al plano de lo real, lo que sucede, y la *terceridad*, que es el 3rea del prop3sito, la intenci3n, el entendimiento y la voluntad. Estas ideas b3sicas dan lugar a las famosas tricotom3as de Peirce, que no son m3s que la clasificaci3n de los signos de acuerdo con este orden. As3, seg3n la naturaleza del representamen, un signo puede ser un *cualisigno*—es decir, una cualidad pura—, un *sinsigno*—un objeto real— o un *legisigno*, un tipo o clase convencional, de la cual cada ocurrencia espec3fica ser3a un sinsigno. La segunda tricotom3a es la que se organiza en funci3n del objeto: un *rhema* es un signo que remite a un objeto posible; un *decisigno* representa un objeto real y un *argumento* remite a un objeto legal, como en el caso de un silogismo l3gico. Por 3ltimo, la tricotom3a m3s famosa es la que clasifica los signos seg3n la relaci3n con el objeto: Un *3cono* es un signo que significa en virtud de alg3n tipo de semejanza con el objeto, como las im3genes, diagramas o met3foras. Un *3ndice* es un signo que tiene una relaci3n de causalidad o de coocurrencia con su objeto. Tanto 3conos como 3ndices se consideran signos motivados porque tienen una relaci3n directa y concreta con el objeto. El tercer tipo de signo es el *s3mbolo* y significa en virtud de un proceso de convencionalizaci3n. El mejor ejemplo de s3mbolo son las palabras que usamos en cualquier idioma (Monelle 1992, 193-198 en Hern3ndez 2012a, 72). Para una revisi3n sobre la aplicaci3n de las tricotom3as al problema del an3lisis musical sugiero ver Turino 1999 inclusive.

Concretamente, el musicólogo Raymond Monelle señala que el concepto de tópico proviene de los estudios literarios, pero que al contrario de lo que se pudiera pensar, su aplicación en el campo de la música no se ejecuta por una traductibilidad de un modelo conceptual. En efecto, y como verifica el autor, las relaciones entre el *tópico musical* y la teoría literaria remiten a la retórica aristotélica²³ lo que permite generar referencias diacrónicamente antecesoras del concepto, así como su inclusión en los aparatos teóricos de la semiótica musical, como en la retórica musical en el barroco²⁴.

No obstante, el concepto de tópico musical fue reintroducido en el análisis musical por Leonard Ratner en 1980 al referirse al “tesauro de *figuras características* que formaron un rico legado para los compositores clásicos asociadas con sentimientos y afectos; otras con un sabor pintoresco” y que son designadas por Ratner como “*tópicos* –temas para el discurso musical–.” (Ratner 1980, 9 [cursivas en el original]). A partir de esta primera aproximación a la definición del concepto, diversos

²³ La referencia primaria es la compilación hecha por Aristóteles en el libro *Topica* de “una colección de argumentos generales que el retórico debe consultar como ayuda en el tratamiento de un tema en particular” [traducción mía] (Monelle 2006, 11).

²⁴ Para ver las relaciones del concepto de *tópico musical* con la retórica musical del barroco ver López Cano 2002, 24-31.

musicólogos han complementado, desde la semiótica, las intenciones de Ratner. Así por ejemplo, el semiótico Kofi Agawu, desde el modelo de signo de Saussure, explica la manera en que tales figuras características pueden llegar a conformar *tópicos musicales*, señalando la manera en que la ubicación de un significante en la obra musical se relaciona con una unidad estilística convencional que no siempre es referencial (o se correlaciona extramusicalmente como señalaría Hatten) (Agawu 1991, 49-50). Estas dos concepciones del concepto de *tópico*, tanto la de Ratner como la de Agawu, asumen referencialidades netamente intermusicales de orden sintáctico, esto es, características que remiten a géneros y estilos musicales a partir de la disposición de elementos significantes propios y ceñidos estrictamente a la música, sin aludir a alusiones que, valga la obviedad, integren aspectos extramusicales.

Una segunda generación, influenciada por la escuela semiótica americana, genera aproximaciones a un nivel de correlación musical más complejo que se relaciona, valga la redundancia, con un nivel expresivo (Ver Hatten 1994, 294-295). Como se ha señalado, desde el marco de correlaciones por oposiciones binarias, Hatten aduce, yendo más allá que Ratner y Agawu, relaciones características musicales con aspectos

extramusicales o *géneros expresivos*, como él mismo los llama, que se establecen por razones históricas a través de un proceso diacrónico, arbitrario y convencional que guía al oyente en la interpretación de características particulares que colaboran con determinados escenarios dramáticos u expresivos una vez que un género es reconocido o provisionalmente invocado (Hatten 1994, 89). Sin embargo, ha sido Raymond Monelle quien ha desarrollado con mayor veracidad este tipo de aproximación y, a partir de la segunda tricotomía de Pierce, señala que el *tópico musical* “es una clase especial de signo que se caracteriza porque la relación con su objeto (extramusical) se da a través de un *mecanismo de indexicalidad con su contenido*” [cursivas mías] (Monelle 2000, 17). En concreto, distingue dos modelos de tópico: el tópico icónico y el tópico indécico²⁵. Lo interesante en este punto, es que tanto los *géneros expresivos* de Hatten como los *tópicos musicales* de Monelle funcionan a través del resultado de un proceso histórico y cultural que gradualmente va convirtiendo unos signos musicales motivados (íconos e índices) en convenciones estilísticas, donde experiencias puntuales (*tokens*) significan

²⁵ Ver López Cano 2002, 36 para una explicación concienzuda sobre su funcionamiento.

principalmente por su relación con unos códigos culturales establecidos (*types*) (indexicalidad de su contenido).

Una tercera aproximación, esta vez desde las ciencias cognitivas, es la realizada por el musicólogo Rubén López Cano. A diferencia de sus antecesores, los cuales abordan el tópico desde una revisión semántica, López Cano aduce que el tópico es un *recurso pragmático* que reposa en la competencia estilística del oyente pero que se supedita a las estrategias del mismo para poder ser identificado (López Cano 2002). En concreto, establece relaciones entre el oyente y su ambiente, o entorno de trabajo, para explicar el funcionamiento de la competencia estratégica y la manera en que el tópico musical se restringe a este dominio: El del oyente y su ambiente. Desde las ciencias cognitivas y el concepto de *enacción*²⁶, López Cano argumenta que la cognición, como acción efectiva (es decir *enactiva*), “es un proceso a través del cual el perceptor guía su acción en una situación local” (López Cano 2002, 41). En este orden de ideas, el *tópico musical* es “el paquete de instrucciones que guía la acción (cognición) de la escucha, siendo la garantía de la escucha musical” funcionando en dependencia de la

²⁶ El concepto de *enacción*, es definido por López Cano como el “*acoplamiento estructural-corporal* entre el perceptor y lo percibido que enactúa o hace emerger un mundo” (López Cano 2002, 40 [cursivas en el original]).

competencia musical la cual guía su propia semiosis (López Cano 2002, 42). Así señala, dentro de la revisión al concepto, que el *tópico musical* debe contener tres elementos inherentes que permiten su funcionamiento: 1) Un marcador de tópico, esto es, un *token* que remite a un *type* abstracto. 2) Un género, tipo o clase de música de referencia, identificado como tal por la competencia musical y 3) una red tópica, esto es, una serie de ayudantes a la cognición²⁷. Este enfoque del concepto como recurso pragmático, ubica la semiosis en un plano cognitivo-corporal, ya que sin el cuerpo no hay estesis y por ende semiosis. Sin embargo, esto no se puede deslindar del hecho de que la cultura modifica los *a priori* del cuerpo y del espacio-tiempo a la vez que es perpetuamente modificada por ellos²⁸. Así pues, el tópico musical no se supedita a una relación netamente sonora del sujeto con su entorno sino

²⁷ La mayoría de los componentes de esta red tópica son dispositivos de remisión intertextual que construyen marcos, guiones, modelos e instrucciones de interpretación (Ver López Cano 2002).

²⁸ Según Mandoki, a partir de su crítica a Kant, para que la intuición de los objetos sea posible, y ulteriormente la estesis, se requieren las dos formas puras o *a priori* de la subjetividad que son el espacio como sentido externo y el tiempo como sentido interno. Los *a priori* de la intuición son la condición necesaria, pero no suficiente, para la estesis. Se requiere además *a)* la sensación de resistencia e impacto de la materia cuyo *a priori* es la *condición corporal del sujeto y sus sentidos de vista, olfato, oído, gusto y tacto*, y *b)* el contexto cuyo *a priori* está constituido por códigos y convenciones culturales de percepción formal y significación (y aun cuando la cultura se aprende –y por tanto sus contenidos pueden ser considerados a posteriori– la cultura en sí misma es *a priori* ya que no hay comunidad humana carente de cultura). Por último, es necesaria *c)* la viveza del sujeto cuyo *a priori* es la energía afectiva y vital desde la cual valora aspectos del mundo en que está inmerso. (Mandoki 2006, 61).

que la estesis que integran los demás sentidos, así como el contexto cultural en el cual se inserta, afectan su identificación²⁹.

Resulta importante generar una aclaración respecto a la constitución de un tópico, en especial en relación con su capacidad comunicativa y su funcionamiento en determinado colectivo. Hasta el momento se ha argumentado que la posibilidad de existencia del tópico reside en una función semántica y pragmática de la competencia musical que un determinado oyente posee y que construye, a partir de un marco de intertextos que permiten la comprensión de discursos musicales a futuro. Ahora bien, resultará importante clarificar la manera en que se construye esta red intertextual que permite la convencionalización y arbitrariedad del tópico, aduciendo que la comunicación de la comprensión de su contenido se liga a aspectos de organización social que son aprendidos (Tagg 2013, 172). En palabras sencillas, el *tópico musical* significa en relación con un amplio mundo semántico conectado con aspectos de la sociedad

²⁹ En este sentido se pueden integrar los conceptos de *aesthesis* (estesis) de Mandoki y de *competencia estratégica* de Hatten, para argumentar que la manera en que un sujeto específico construye significados se soporta no solo en la manera en que realiza “elecciones y excepciones individuales ocasionadas por una obra” sino por la manera en que *es, percibe y experimenta* el mundo que le rodea.

contemporánea, temas literarios y las tradiciones antiguas (Monelle 2000, 79, cursivas mías).

Un caso específico sobre la utilidad del concepto, es realizado por el musicólogo Oscar Hernández. En su trabajo sobre el *tópico de la melancolía* en la música andina colombiana, Hernández, a partir del análisis de un corpus de canciones andinas colombianas anteriores a 1930, y que integra bambucos en su mayoría, identifica la manera en que relaciones motivadas –en su mayoría icónicas– han colaborado con la construcción de las alusiones entre la música andina colombiana y sentimientos afines a la melancolía. Las correlaciones efectuadas por el análisis de Hernández señalan la manera en que 1) el ritmo básico del bambuco, 2) aspectos relacionados con el uso de tonalidades menores en contraste con tonalidades mayores (generalmente la relativa mayor), 3) usos textuales alusivos a la melancolía, el despecho, el luto, el amor y la ilusión (idílica), 4) progresiones armónicas de tensión (dominantes secundarias al V y/o al III grado) y 5) elementos melódicos como la cadencia 7-4-5-3, articulan e integran lo que él llama un *tópico de la melancolía* en la música andina colombiana (Hernández 2012b, 253). Sin embargo, aclara Hernández, el estudio del tópico implica el análisis de diferentes piezas en diferentes

momentos, de manera que se pueda rastrear la sedimentación histórica de correlaciones entre elementos sonoros y elementos extramusicales (Hernández 2012b, 242). Esta última conclusión, remite tanto al funcionamiento del tópico a un nivel sincrónico en las mismas canciones analizadas por Hernández y la manera en que la competencia estratégica de oyentes específicos es gestionada, dando pie a indagaciones relacionadas con su identificación en repertorios que puedan resultar ajenos a las tradiciones que han colaborado con su convencionalización.

Para la presente investigación, resulta de interés el verificar la efectiva sedimentación histórica del tópico identificado por Hernández en un repertorio “periférico” estéticamente como el que realizan colectivos como el de *La Distritofónica*. En concreto, se concibe al colectivo dentro de una escena musical específica integrada por personas concretas donde, como un entorno de trabajo que posibilita la inclusión de alusiones a la tradición que ha configurado el tópico en un principio, se reconfiguran alusiones indécicas o icónicas sonoras al tópico integrando los otros sentidos y aludiendo a contenidos relativos no solo a la melancolía y/o afectos similares sino a otros que afectan tanto su significado como a la red tópica implicada en su semiosis. En palabras sencillas, se podría defender la

idea de que la constitución de un *tópico de la melancolía (Type)*, motivado a partir de los signos identificados por Hernández (*tokens*), en realidad constituyen la construcción de un tópico musical ulterior alusivo a la música andina colombiana. Esto implicaría una rearticulación de tales signos en razón de otros significados –significados que en este caso son de orden estilístico–. La melancolía que un bambuco puede, o no, motivar, es también plausible de ser un *token* que aluda a un estilo específico transformándolo en un *type*. En este sentido, un signo musical, como la cadencia 7-5-4-3, sirve, a través de su indexicalidad con la melancolía, como un signo primario de identificación de otros tópicos insertándose en una cadena de interpretantes que causalmente, pueden o no, remitir a la idea de un estilo, en este caso el de la música andina colombiana.

1.5. De melancolías, indigenismos y otros temas en la música andina colombiana.

Algunas de las investigaciones más importantes alrededor del tema de la música andina y que adquieren importancia fundamental en relación con el tema específico de la música andina colombiana, son las de los musicólogos Julio Mendívil y Oscar Hernández. Ya he mencionado a *grosso modo*, la manera en que Hernández aborda, a través de un método abductivo, la identificación de un tópico musical alusivo a la melancolía en una serie de canciones de principios de siglo XX que recopila el compositor colombiano Jorge Añez en su libro *Canciones y recuerdos*. De manera concreta y como he mencionado, se indica la configuración del tópico alrededor de ciertos signos que motivan una valencia emocional negativa alusiva a la melancolía (Hernández 2012b). Ahora bien, dentro de las conclusiones a las que se llega en la investigación de Hernández, se señala que en el repertorio de canciones analizadas, pertenecientes al cancionero citado:

“Existe una notoria proximidad entre 1) bambucos, que 2) incluyen una dominante secundaria al V y/o al III [grado], 3) muestran contraste entre una tonalidad mayor y una menor, 4) *incluyen el gesto cadencial 7-5-4-3 en menor*, y 5) tienen letras relacionadas con emociones de valencia negativa [melancolía]” y bajo nivel de actividad” (Hernández 2012b, 254 [cursivas más])

Hernández enfatiza que “específicamente, en este repertorio *el gesto 7-5-4-3 parece convertirse en índice de la idea de melancolía* en virtud de la correlación de todos los elementos, algo central en la construcción de un tópico musical” (Hernández 2012b, 254 [Cursivas más]). En este sentido, resulta notoria la importancia del gesto en la gestión de la emoción de la melancolía, pero el problema respecto a la manera en que tal gesto articula la emoción citada no termina acá³⁰.

De manera anexa –más no por ello ajena–, el musicólogo peruano Julio Mendívil, a partir de una exploración arqueológica foucaultiana, genera una crítica respecto a la creación de un mito que relaciona la pentafonía con la historia de la música de los Andes. En este sentido, Mendívil relaciona constructos discursivos, que se originaron en el ámbito

³⁰ De hecho, parte de la problemática en relación con el concepto de *tópico musical*, y en este caso con el del tópico de la melancolía, se relaciona justamente con su ubicuidad. Esto significa que la identificación del tópico solicita de una base empírica que aluda a su existencia real.

musical latinoamericano de principios de siglo XX “de la mano de la intelectualidad que fructificó en las jóvenes repúblicas andinas, con una secuencia narrativa que permitió que la pentafonía sirviera de puente genealógico con el mundo incaico” (Mendívil 2013, 62). Dentro de los puntos más interesantes, se encuentran las clasificaciones específicas que se realizaron sobre determinados tipos de pentafonía inca a principios del siglo pasado con el fin de diferenciar sistemas pentáfonos africanos y asiáticos (especialmente chinos) de los incaicos, con el fin de generar un vínculo entre las monodias andinas en la época del cambio de siglos XIX al XX con el pasado a partir del uso de la pentafonía como un denominador común. Así, por ejemplo, los modos incaicos categóricos de los investigadores, y esposos franceses, Marguerite y Raoul D'Harcourt, generaron un criterio válido para establecer *autenticidades* y desarrollos donde lo pentáfono es "puro" y lo mestizo "sujeto a aportes extranjeros" (Mendívil 2013, 69). Esto devino en que se llegara a pensar que determinados aires que solo usan parte de la escala pentatónica sean vistos como "formas primitivas de la misma", y modos más amplios como "variantes de la misma" (Sas en Mendívil 2013, 71) o como "[resultado de] influencias españolas" (Holzmann en Mendívil 2013, 71).

Parte de la crítica que realiza Mendívil, apela a la idea unívoca del cuento de la pentafonía como único sistema musical incaico, a la par que cita opiniones de musicólogos –que precedieron la creación del mito– a favor de otros sistemas musicales en la música de los incas y de los Andes. Sin embargo, el cuento de la pentafonía en el mundo contemporáneo, permea aún imaginarios y relaciones entre tópicos y estereotipos musicales que afectan el devenir de la escucha, la creación y las ejecuciones relacionadas con las músicas andinas e indígenas en el caso particular de Colombia. Inclusive, permite generar un vínculo entre el mismo y la manera en que, pese a las críticas que efectivamente se puedan realizar a las teorías de corte evolucionista y difusionista, éstas aún afectan discursos en la posmodernidad y se “camuflan” dentro de los mismos. Así pues, las relaciones entre el tópico de la melancolía de Hernández y el cuento de la pentafonía que critica Mendívil, permiten generar un panorama conexo que afecta el devenir de la música andina contemporánea y, con mayores veras, el devenir de la música andina colombiana y, siendo aún más específicos, el género del bambuco.

En razón de analizar el alcance de este cuento que critica Mendívil y su relación con el tópico de la melancolía señalado por Hernández,

relaciono dos trabajos que son puntos clave en la construcción de una historia sobre la música andina colombiana –el uno– y sobre el bambuco –el otro–. Tales textos son el *Diccionario Folklórico de Colombia* de Harry Davidson, publicado en 1970, y *De Fastos a Fiestas. Navidad y Chirimías en Popayán* del antropólogo Carlos Miñana, publicado en 1997. Concretamente, tomo el texto de Davidson por su importancia en cuanto a las descripciones diacrónicas que hace sobre el bambuco –por haber sido considerado como el género musical colombiano por antonomasia durante gran parte de la historia del país– y el de Miñana por analizar la ubicación del mismo en repertorios indígenas y campesinos de la zona del Cauca (Sur de Colombia). Explico a continuación.

Parte de las descripciones que realiza Davidson y que se relacionan con el sentimiento de tristeza o melancolía en el bambuco incluyen, como argumenta Hernández 2012b (pp. 244-245), su ejecución en tonalidades menores³¹ y aspectos cadenciales³². Sin embargo, llaman la atención las

³¹ “Cuando el bambuco está hecho ‘en un tono mayor i [sic] *no tiene el aire triste del bambuco, toma el nombre de bunde*’ (...)” (Osorio en Davidson 1970, 59), “(...) el bambuco se tocaba, casi siempre, en modo menor” (Davidson 1970, 61); “Su música [la del bambuco] en el tiple tiene aire y compás semejantes al torbellino, *siempre en tono menor*, el canto del bambuco es más melodioso, *más melancólico* que el del torbellino” (Ibáñez en Davidson 1970, 100); “La tristeza del bambuco *consiste en su modo menor*” (Davidson 1970, 101).

características relativas al carácter melódico del bambuco³³ e inclusive a la relación entre ubicaciones geográficas³⁴, étnicas y raciales³⁵ con tales caracteres melancólicos.

³² “El bambuco, pasillo, torbellino y la guabina, *son en el fondo uno mismo, como que su cadencia es igual*” (Otero D’costa en Davidson 1970, 60); “*por regla general [en el bambuco] hay en todas las cadencias apoyaturas expresivas (apoyaturas armónicas) formadas con el intervalo descendente del cuarto al tercer grado de la escala, sea mayor o menor*” (Zamudio en Davidson 1970, 102).

³³ “Sus melodías [las del bambuco] son reflejo de la psicología criolla de antaño, romántica por excelencia, *intensamente dolorida en ocasiones* e inspirada en temas amorosos (Pardo Tovar y Pinzón Urrea en Davidson 1970, 63); “*esas composiciones [del bambuco] salvajes, primero lánguidas, a la manera de las melodías orientales, luego se animan (...)*” (Le tour du monde *La América equinocial (Colombia-Ecuador-Perú)* en Davidson 1970, 92); “*el bambuco es el triste de nuestra campiña (...)* *La misma melodía primitiva, el mismo acento de tristeza y queja (...)*”; “*Se melodía es monótona, poco variada, de una regularidad hiriente a causa de su cuadratura (...)* y *frecuentemente de una tristeza chillona, que se busca por medio del modo menor con la sola alteración de la sensible, haciéndose así el intervalo de segunda aumentada, considerado triste*” (Uribe Holguín en Davidson 1970, 101); “*las tristes y sentidas melodías del sanjuanito ecuatoriano, del bambuco caucano, los cuales con dulce y tenue nota, evocan los recuerdos poéticos de una patria perdida en remotas lontananzas*” (Triana en Davidson 1970, 159); “El Ecuador tiene el género musical llamado *cuchuyape* que es un bambuco *con melodía incaica*”; “es imposible definir con exactitud la influencia española o la indígena (o la negra, agregamos) en la formación de estos tesoros de melodía” (santos Cifuentes en Davidson 1970, 263).

³⁴ “[El bambuco] *es lento y melancólico* en los departamentos del Cauca y del Valle del Cauca; más bullicioso en Antioquia, soñador y a veces un tanto humorístico en Cundinamarca y Boyacá, y más afirmativo y presuroso en los Santanderes” (Pardo Tovar y Pinzón Urrea en Davidson 1970, 73); “Efectivamente, [respecto al] bambuco en Nariño (...) *su melodía es muy indígena*” (Davidson 1970, 73-74); “El bambuco caucano suena divinamente bien en *la chirimía que lleva la melodía*” (Davidson 1970, 74); “Emilio Murillo recogió sus melodías (...) escúchese *un canto melancólico* de ese pájaro llamado diostedé, *oído en los bosques caucanos*” (Castro en Davidson 1970, 95). Davidson cita un *Estudio de la costa colombiana del Pacífico* de Bernardo Merizalde del Carmen quien señala “El monótono son de los tamborcillos y lúgubres cantos (...) del que dirige la danza, quien entona solo tristes cantares” (Merizalde del Carmen en Davidson 1970, 160) y uno de Rufino Gutiérrez titulado *de tumaco a pasto*. Cito: “En

Con relación a las reflexiones sobre las músicas indígenas en Colombia y sus relaciones con el bambuco, Davidson realiza una recopilación de opiniones, crónicas y bibliografía, para construir una idea sobre el tema bastante particular y que llama la atención. Concretamente, señala la manera en la cual en la música indígena no parece muy común que se hayan utilizado escalas diatónicas “que son obviamente más estructuradas que las pentatónicas y que pertenecen a la cultura occidental” (Davidson 1970, 168). Este argumento, lo antepone a una serie de citas

los tambos *nunca faltan la marimba y los cununos*, cuyas notas de *melancolía inexplicable*, son acompañadas por cantos *no menos tristes* (...) (Gutiérrez en Davidson 1970, 198).

³⁵ “*Su sello general de tristeza, de melancolía, característico de las razas primitivas*, según chateaubriand, parece corroborar que el bambuco... pasillo... guabina... torbellino (...) hacen parte del acerbo musical de nuestros aborígenes” (Otero en Davidson 1970, 134); “en el bambuco se ve la influencia de *la melancolía indígena*” (Davidson 1970, 185); “El bambuco viene a ser *un zortzico de los vascos* (...) De la raigambre española se formó un ritmo ligero, suelto, alegre, *con acento algo de lamento*, herencia de los moros, grito del desierto y estepas de aquellas tierras árabes...” (Pedrelle en Davidson 1970, 215); “la forma original [del bambuco] es europea, aunque tiene influencias indias [sic]” (Dunyham en Davidson 1970, 226); “en el bambuco han contribuido la alegría y melancolía del esclavo africano, la del andaluz y el extremeño y la del aborígen americano” (Naranjo en Davidson 1970, 261); “[El bambuco es] síntesis de la rítmica de procedencia africana, como lo demuestra la presencia de la obstinante síncopa, *del ethos melancólico de las étnicas aborígenes* y de una melódica de ascendencia española, castellana o gallega, posiblemente” (Pardo Tovar en Davidson 1970, 262); “*Los indígenas aportaron la lírica y la melancolía innata en ellos*, los esclavos de África sus cantos dolientes, sus cadencias sincopadas y vivas, el sentido frenético del ritmo; los españoles en cuya sangre bullía la mezcla de tres levaduras, trajo consigo la chispeante alegría de la música hispana, la refinada malicia de los hijos del desierto y la musicalidad del pueblo de Israel” (Perdomo escobar en Davidson 1970, 262).

bibliográficas que complementan su opinión³⁶. En este sentido, resulta importante la manera en que Davidson se afilia a una conclusión, adhiriéndose a la bibliografía citada en su texto, estableciendo que el rezago de la música indígena en el mundo moderno se relaciona “con el sistema pentatónico, que es el primitivo y cuyas notas son Re, Si, La, Sol, Mi” (Bravo Márquez en Davidson 1970, 173). Esta conclusión inclusive, la caracteriza una serie de opiniones que relacionan la música indígena con cierto “genio de su música, siempre lúgubre y melancólica” (Davidson 1970, 237), “monótona y rudimentaria” (Davidson 1970, 263)³⁷ y que se filtra en el carácter del bambuco como se ha señalado³⁸. Ahora bien, Davidson no da bastante crédito al hecho de que tal característica (la

³⁶ (Ver notas al pie 33 y 35) “la melodía indígena causa una impresión de monotonía y ausencia de calidad en los oyentes civilizados (...) y *se mueven en un tono casi siempre arcaico*” (De igualada en Davidson 1970, 173); “Los temas [de los aborígenes] acusan inferioridad melódica y rítmica (...) tenían dos tipos de melodías: *las pentatónicas (tipo primitivo)* y las heptatónicas y cromáticas (tipo de la civilización occidental) (...) los aborígenes americanos nos dejaron vestigios claros del sistema pentatónico” (Bravo Márquez en Davidson 1970, 170); “El modo de cantar de nuestros aborígenes era ‘algo frío’. Lanzaban alaridos *muy tristes*, aún en sus victorias. Sus músicas eran tan tristes, que incitaban a llorar a todos de rato en rato en medio de su regocijos (...) *cantaban al son de flautas y fotutos tan melancólicos y tristes* que más parecía música del infierno que cosa de este mundo (...) (Davidson 1970, 173).

³⁷ Añado más citas al respecto: “si oís en cambio, la mórbida gaita de la costa atlántica, o a los indios del Caquetá, del putumayo o del amazonas en sus lastimeros yaravíes, sentís *ipso facto la tristeza de los antiguos indígenas* (...)” (De Lima en Davidson 1970, 261).

³⁸ Ver nota al pie 35.

pentafonía) sea intrínseca del bambuco negando un mestizaje con tal tipo de música. Esto se debe a que su orientación teórica de corte evolucionista y difusionista, lo “obliga” a buscar un origen unilineal arquetípico del bambuco en otras ubicaciones geográficas más convincentes dentro de su aparato epistemológico³⁹.

Ya en su defensa por la ubicación geográfica dentro del territorio colombiano a partir del cual se empezó a difundir el bambuco, el autor en mención revisa una serie de citas que defienden distintas tesis al respecto (ver Davidson 1970, 301-457). Si bien los recorridos que realiza el bambuco señalan la región sur del país (Nariño, Cauca y Valle del Cauca) como el punto cronológico más lejano de la actualidad desde el cual se rastrean las primeras apariciones históricas de la palabra ‘bambuco’ (Miñana 1997a) –y por ende el punto originario desde el cual se difundió por el resto del país– otras opiniones refieren la región central del país (Cundinamarca, Boyacá y Santander) como la ubicación de origen del mismo (Añez 1951). De hecho, la primera cita que se conoce de la palabra

³⁹ De hecho, y debido a tal aparato epistemológico, autores antecesores a Davidson como Santos Cifuentes y Perdomo Escobar, entre otros, respaldaban el origen español del bambuco (Ver Santamaría 2007a).

bambuco es una carta del general Francisco de Paula Santander fechada el 6 de diciembre de 1819, quien se encontraba en el Cauca:

“Refréscate en el Puracé, báñate en el río Blanco, paséate por el Ejido, visita las monjas de la Encarnación, tómales el bizcochuelo, diviértete oyendo a tu batallón, baila una y otra vez el bambuco, no olvides en los convites el muchuyaco” (Citado en Davidson 1970, 305)

A partir de esta primera referencia escrita, Davidson enfatiza que “el bambuco es de Popayán, y allí se considera como una danza típica del sitio” (Davidson 1970, 306), y de nuevo respalda su aserción con una serie de citas al respecto⁴⁰. Lo que resulta importante a subrayar en este punto, es la manera en que la ubicación geográfica “primigenia” desde la cual se difundió el bambuco en el territorio colombiano remite a la zona del Cauca. Una zona donde, de acuerdo las opiniones de Davidson, *se interpreta un*

⁴⁰ Respecto a la descripción del baile en el año 1861 en Popayán cita: “se reúnen cinco o seis músicos de los cuales uno toca el arpa, y los otros dos la flauta, el alfandoque, la pandereta, el triangulo y la tambora (...) empiezan los preludios del bullicioso bambuco” (Nieto en Davidson 1970, 310) y señala que “las bailarinas, por excelencia del bambuco eran las ñapangas de Popayán” (Davidson 1970, 311). Anexo a estas opiniones aclara que “el bambuco ha sido también de mucho uso entre los indios coconucos de la cordillera (...) ellos salen con tamboras... carracas... y flautas [que] *ejecutan un bambuco muy triste*” (Castrillón en Davidson 1970, 313).

bambuco *más melancólico, indígena y por ende imbuido en unas características pentafonales más evidentes que el del resto del país*⁴¹.

Si bien el interés del presente trabajo no es corroborar o criticar las justificaciones que cita Davidson en su trabajo, lo cierto es que permiten ubicar no la genealogía del bambuco mismo, sino rastrear la genealogía de un discurso que afectó el *devenir* del mismo. En este sentido, resulta propicio el indagar aún más por las caracterizaciones del bambuco en la zona de Popayán (sur del país) para rastrear la manera en la cual la música de la zona –y en concreto la interpretación del bambuco en la misma– fue alineándose con ciertas características que le confirieron su definición alrededor de una “alegre melancolía” (ver Davidson 1970, 95-102) con ciertas características prototípicas pentatónicas.

Dentro de un análisis diacrónico de las fiestas de navidad en Popayán, el antropólogo Carlos Miñana enfatiza una diferencia sustancial entre los diversos repertorios interpretados enfatizando que:

“La aparición del bambuco precisamente en Popayán a finales del s. XVIII y las numerosas referencias documentales que se encuentran sobre este aire, especio o estructura musical desde comienzos del s. XIX en Popayán, nos hacen pensar que el

⁴¹ Ver nota al pie 35.

bambuco ha sido desde entonces el tipo de música preferido” (Miñana 1997b, 118)

En añadidura, el autor habla de una complejización de los repertorios a partir de 1930 en un estilo “más académico, con modulaciones y cromatismos (...) [que no estaban] enraizados en *la tradición bambuquera payanesa*” (Miñana 1997b, 120 [cursivas mías]), deviniendo en un repertorio “más nacional, menos caucano” (Miñana 1997b, 121). Miñana clasifica el repertorio en dos vertientes: una campesina y otra urbana. La una “portadora de una escalística *más arcaica* y variada (*pentafonía*, modos antiguos, escalas mayores y menores) [cursivas mías]” y la otra “definidamente tonal, modulante en muchos casos, con uso sistemático de cromatismos y mucho más cercana a las músicas urbanas de comienzos de siglo del resto del país (zona andina)” (Miñana 1997b, 175). De igual manera clasifica el repertorio bambuquero a nivel melódico y armónico en tres tipos: 1) con una escalística de *trazos arcaicos, probablemente pentatónicos* (como ‘El Sotareño’ y ‘El Rioblanqueño’)⁴², 2) bambucos claramente tonales, no modulantes y 3) bambucos tonales modulantes con un uso significativo de cromatismos y alteraciones accidentales (bambucos

⁴² Dos de las canciones típicas del repertorio bambuquero payanés, y nacional inclusive.

no payaneses) (Miñana 1997b, 180). De estas clasificaciones, se puede deducir que el bambuco caucano de corte campesino vendría a ser el más allegado a la tradición del bambuco dentro de una línea evolucionista que vincula cierta “ubicación” diacrónica de la pentafonía con valoraciones de autenticidad. Como añadidura a este tipo de argumentos, se encuentran inclusive otros como los del investigador musical Guillermo Abadía Morales, quien genera relaciones entre las expresiones de las regiones del Cauca, Nariño (Sur de Colombia) y San Agustín del Huila, con las pertenecientes al área quechua que cubre Ecuador, Perú, Bolivia y el noreste argentino. En este sentido, a partir de un difusionismo lingüístico que integra tribus indígenas colombianas (coconuco, cuaiquer, guambiano, guanaca, ingano, paniquitam polindara y puracé), Abadía Morales realiza relaciones intertextuales entre huaynos, yaravíes, sanjuanitos y tonadas explicando la manera en que ‘La Guaneña’⁴³ “[deriva] del Huaino peruano como lo hiciera el sanjuanito ecuatoriano y todos indirectamente del Wayñu que es la tonada-base y danza típica de Bolivia”, para concluir la manera en que “los bambucos caucanos (...) tienen un acento rítmico que *evidencia su*

⁴³ Sobre ‘La Guaneña’ se enfatiza el que sea, junto con ‘El Sotareño’ y *El Rioblaqueño*, una de las canciones típicas del repertorio bambuquero dada su antigüedad dentro del mismo y sus características musicales arcaicas.

influjo de los aires de sur propios de las zonas incaicas” (Abadía Morales 1983, 3-4).

Ampliando este tipo de aseveraciones sobre la construcción de una historia del bambuco, Miñana analiza su aparición en repertorios de la comunidad indígena de los Nasa (o paeces), ubicados en la región del Cauca. Anota:

“El género que prima, sin lugar a duda, es el bambuco (más del 90% del repertorio). Es un tipo de música caracterizado por su carácter bimétrico (6/8 y 3/4) y por síncopas caudales en la melodía. Aunque las flautas no son temperadas *se encuentran melodías con cierto sabor pentatónico*, modal e incluso tonal. El bambuco para el nasa es algo más que un ritmo, algo más que un conjunto de piezas, *es un estilo, una forma de hacer música.*” (Miñana 1998, 32 [cursivas mías])

De manera anexa señala la forma en que:

“Los jóvenes líderes [en la actualidad] han encontrado en la música denominada ‘andina’ (que es en realidad una música urbana de los años 50 *que fusionó expresiones indígenas y urbanas andinas*, y que se difundió internacionalmente en la década de los 70) la expresión *más adecuada para su indianidad de dimensiones continentales*. (...) Los jóvenes líderes y músicos conformaron grupos con quenás, zampoñas y charangos (...) adaptaron letras a melodías latinoamericanas de la nueva canción e incorporaron el huayno como el ritmo base

de sus nuevas canciones (...) al lado del bambuco cantado.”
(Miñana 2008 149-150)

En esta última cita se evidencia un claro cambio direccional en el discurso que critica Mendívil. Ya no es una relación unilateral entre la pentafonía, la música incaica y la música andina, sino lo contrario: La música andina como medio de identificación indígena a través de la apropiación de un repertorio latinoamericano.

Este tipo de apreciaciones, que vinculan músicas con identificaciones estilísticas donde “tres tipos de música (autóctona –bambuco-, campesina de cuerda –merengue- y andina –huayno-) siguen su rumbo en forma paralela, pero contribuyendo a la articulación del movimiento indígena.” (Miñana 1997b, 151). Esto permite abrir un panorama que critique la manera en que se ha correlacionado e interrelacionado el cuento de la pentafonía indígena con el bambuco, su persistencia en repertorios contemporáneos y la manera en que ha contribuido a la construcción de tópicos musicales como el de la melancolía identificado por Hernández y, ulteriormente, con alusiones a la música andina colombiana.

Entrando un poco en el análisis de las canciones más populares del repertorio de las chirimías payanesas analizadas, resultan claves las de ‘La

Guaneña’, ‘El Sotareño’ y ‘El Rioblanqueño’. Señala Davidson sobre ‘La Guaneña’:

“El tema de ‘La Guaneña’ es sencillo; no más de cuatro frases musicales que se repiten, pero que despiertan en las multitudes de allí [del sur de Colombia] una emoción extraña, ya de alegría, ya de tristeza (...) seguramente el autor lo sacó de la entraña del pueblo inspirado en sus dolores, sus anhelos, sus locuras, su ansiedad de gritar” (Ortíz en Davidson 1970, 284)

Tal y como señala Hernández 2012c, la presencia del gesto cadencial 7-5-4-3 en esta canción, así como en ‘El Sotareño’, alude a un cierto trazo pentatónico relacionado con los bambucos caucanos. Sin embargo, si se añade la característica bimodal menor de la escala pentatónica incaica, se pueden integrar relaciones que han permitido su aparición en repertorios modernos y actuales, dadas las posibilidades de la escala dentro de tales estructuras melódicas y tonales. No obstante, lo que se defiende en la presente tesis no es la identificación de trazos pentatónicos en escalas bimodales necesariamente, sino su pervivencia en repertorios contemporáneos donde aparecen como un mecanismo que permite relacionar al bambuco con los bambucos caucanos e inclusive con músicas afines como el currulao a través del uso de la pentafonía –y la cadencia 7-5-

4-3– como un signo que motiva no solo una emoción de melancolía, como señala Hernández, sino una identificación estilística alusiva a la música andina colombiana.

CAPÍTULO II

LA ESCENA MUSICAL BOGOTANA. EL CASO DE LA DISTRITOFÓNICA.

2.1. El colectivo de *La Distritofónica*.

SEÑALA la página web de *La Distritofónica* (www.ladistritofonica.com), dentro de los apartados que ayudan a la comprensión de los intereses del colectivo, más exactamente en el llamado ‘Quiénes somos?’:

“La Distritofónica nace en el año 2004 con el fin de generar una plataforma de apoyo a la música independiente de jóvenes músicos bogotanos que toman como punto de partida estético, el encuentro entre los lenguajes tradicionales de las costas, el interior y las músicas urbanas (jazz, rock, electrónica, erudita), para desarrollar un lenguaje abierto y plural consecuente con los lineamientos de las vanguardias musicales contemporáneas.”
(www.ladistritofonica.com [Cursivas mías])

En este sentido, el colectivo, conformado por siete músicos bogotanos –algunos de ellos directores de los quince proyectos que pertenecen al mismo–⁴⁴, genera un marco para una dinámica que vincula estilos y gustos musicales en torno a un proyecto dentro del cual circulan y se articulan tópicos musicales. Este marco, se afianza alrededor de un gusto musical común que genera una dimensión social alrededor de una directriz estética. Respecto a este aspecto señala María Angélica Valencia:

“Es más chévere tocar con amigos *con gente con la que me entienda* y que haya cierta filiación afectiva y *como un gusto musical similar*.”⁴⁵

Y Alejandro Forero:

⁴⁴ Alejandro Forero (músico y programador, director artístico del colectivo, está vinculado con los proyectos Asdrúbal, Primero mi tía, y Meridian Brothers), Eblis Álvarez (compositor y guitarrista, director del proyecto musical Meridian Brothers), Javier Morales (acordeonista, está vinculado con los proyectos Súbito Chigüiro y Primero mi tía), Jorge Sepúlveda (baterista y percusionista, director del proyecto Caída libre y el proyecto de improvisación *Aleatorio*, está vinculado con los proyectos Curupira, Suricato, Ricardo Gallo Cuarteto, Asdrúbal, Pásec Trío, Primero mi tía, Jaime Andrés Castillo Trío, Juan Manuel Toro Quinteto, Kike Mendoza Quinteto, Shopenhauer y Holman Álvarez Dúo), Juan David Castaño (Director del proyecto La Revuelta), Mange [María Angélica Valencia] (saxofonista y clarinetista, directora del festival ‘Distritofónico’ está vinculada con los proyectos Sexteto la Constelación de Colombia, Asdrúbal, Palanca y Meridian Brothers) y Ricardo Gallo (compositor y pianista, director del Ricardo Gallo Cuarteto), ver www.ladistritofonica.com. A los inicios de la creación del colectivo estaba también vinculado Luis Daniel Vega (periodista musical y actual director del sello discográfico ‘Festina Lente’ *Discos* [www.festinalentediscos.blogspot.com]).

⁴⁵ María Angélica Valencia, comunicación personal. Ver Anexos.

“Musicalmente estamos muy conectados porque *nos conocemos, hemos escuchado música juntos*, hemos discutido sobre ‘¡uy! que mamera [aburrída] esa música, ¡que chimba [bueno] eso!’”, siempre ha habido mucho diálogo entre nosotros, de alguna manera estamos en conjunto y *cada cual como con su estilo*.”⁴⁶

Así, es un interés interpersonal por un *gusto musical común* dentro de los miembros del colectivo, el que permite confiar en que “seguramente la música que [se] haga también va a ser chévere. Eso es lo que funciona en *La Distritofónica*, es un contacto o una unión de personas que confían en el criterio del otro y el otro hace lo que se le dé la gana.”⁴⁷. De manera bastante concreta lo define Luís Daniel Vega, exmiembro –ahora indirecto– del colectivo, al decir que “por pura afinidad musical y de amistad (...) se juega a ser un colectivo (...) como un lugar simbólico donde confluyen ciertos personajes con afinidades musicales.” Esto significa, ulteriormente, que el gusto musical afecta el devenir mismo de los proyectos del colectivo y no se circunscribe, estrictamente, a una diferenciación interpersonal de orden genérico o estilístico, sino que define un paradigma estético dentro

⁴⁶ Alejandro Forero. Comunicación personal. Ver Anexos.

⁴⁷ Alejandro Forero. Comunicación personal. Ver Anexos.

del colectivo que alberga un criterio en común que incentiva la creación musical:

“Si Mange quiere hacer reggaetón, *seguro va a ser un reggaetón que me va a gustar...* pero a veces el reggaetón no le gusta a los músicos o consideran que es una porquería, pero seguro que si Mange hace un reggaetón a mí me va a gustar y que chimba, ojala lo hiciera. Nunca tener reglas, las reglas no existen, es el gusto de uno y como uno va creciendo y uno va adaptando las músicas que va conociendo.”⁴⁸

Sin embargo, el problema del gusto musical plantea un problema alrededor del vínculo entre intenciones estéticas y discursos musicales. En este sentido, los juicios de valor que circulan dentro del colectivo construyen de alguna manera los proyectos del mismo suscitando opiniones que se relacionan con éstos.

“Era bien polémico, había gente que lo bajaba y otra gente que decía ‘que porquería, estos manes *se están cagando la tradición*, que manes tan imbéciles, que tontos’. Mucha gente nos tildaba de bobos, pero era interesante lo que hacíamos, *sonoramente me gustaba.*”⁴⁹

⁴⁸ Alejandro Forero. Comunicación personal. Ver Anexos.

⁴⁹ Luís Daniel Vega. Comunicación personal. Ver Anexos.

La línea de desarrollo que ha guiado una autoidentificación estética intertextualmente tanto a un nivel genérico –a partir canciones relacionadas con géneros musicales para definir un gusto musical– como desde otros medios de categorización más complejos, pese a ceñirse a este tipo de clasificaciones (genéricas), implica una superposición de categorías no estables que corrigen las categorías que se establecieron en un principio. En este sentido, se puede hablar de ciertos tópicos musicales que se empiezan a filtrar, a partir del gusto musical, en los procesos creativos –e interpretativos de escucha– de sus integrantes.

Señala Alejandro Forero en la página web del colectivo y con respecto a la sección ‘Quiénes somos?’ –visto como un texto que circunscribe la definición, visión y misión del grupo en torno a categorías genéricas–, que:

“Esos textos hay que colocarlos para guiar a la gente o a los productores pero al final es como ‘Escuche la música ¿sí?’, pero de alguna manera nos tenemos que enfrentar a poner un texto como para guiar algo, porque es a lo que la gente está acostumbrada.”

Pese a que la descripción de la sección ‘Quiénes somos?’ cita categorías genéricas, esta no alberga la dimensión que congrega al colectivo, esto es, la amplia gama de estilos, géneros musicales y sonidos que afectan la escucha, los procesos creativos y, concretamente, la complejidad de los procesos de *aesthesis* de sus integrantes en la creación musical.

A partir de la opinión de Mange:

“Me cambié de énfasis y estudié e hice la carrera más enfocada hacia el ámbito del jazz. Sin embargo, empecé a tocar en los primeros semestres con un grupo que es como el antecesor de *La Distritofónica* que es el ‘Ensamble polifónico vallenato, sexteto la constelación de Colombia’”⁵⁰

La de Alejandro Forero:

“He trabajado con músicos que se han formado más desde la calle, en los festivales, ese tipo de casos, y en los últimos años me he relacionado mucho con el mundo del arte he trabajado con artistas visuales (...) hay una línea que he venido desarrollando como compositor.”⁵¹

⁵⁰ María Angélica Valencia (Mange), comunicación personal. Ver Anexos. Ver también <https://myspace.com/polifonicovallenato> para más información sobre el proyecto musical citado.

⁵¹ Alejandro Forero, comunicación personal. Ver Anexos.

De Jorge Sepúlveda:

“Yo soy de los noventa entonces soy amante del grunge, hijo de esa generación: ‘Nirvana’, ‘Pearl Jam’, ‘Alice in chains’, ‘Berucasalt’, ‘Sonny Youth’. Todavía me gustan esos músicos y esa onda de los noventa fue lo que viví en mi adolescencia y lo que tenía como referente musical y me gustaba sacar ritmos de esos grupos.”⁵²

De Juan David Castaño:

“Yo soy músico empírico, es decir, que no tengo una formación académica. (...)Tocaba como punk, rock y *ruido*.- Tuve un grupo que se llama ‘Lupus’, yo hacía toda la música, era como greencore *ruido*, yo grababa en mi casa con una casetera; metía el micrófono a una guitarra acústica y luego gruñía unas letras corticas como de 30 segundos cada canción, así empecé. (...) siempre fui *crossover*. En mi casa sonaba *Nueva Trova cubana*, *Música clásica*, *Swing jazz* de ese viejo, *Música brasilera*, *Salsa*, mucha salsa sonaba, *música latinoamericana* (...) Mi familia vibra con esa *música andina colombiana*, andina no erudita, porque todavía se bailaba. En mi casa suena un bambuco y en la casa hay unos bambucos que son muy sentidos y la gente los canta y cuando mi abuela bailaba pues pedía que alguien la sacara a bailar un bambuco o un pasillo (...) “Entré por las *músicas tradicionales del Caribe*: las gaitas, el *Bullarengue*, el millo, los bailes cantados, la música del Caribe. Después en el tiempo llegué a las músicas del Pacífico: las *chirimías las músicas de marimba*. Y hoy en día continua como un gusto y tratando de aprender de esos otros lenguajes de la

⁵² Jorge Sepúlveda, comunicación personal. Ver Anexos.

*música llanera, del Torbellino, de las guabinas, de las rajaleñas, de esas músicas del Huila.*⁵³

De Juan Manuel Toro:

“[A mi papá] siempre le gustó la guitarra y la *música colombiana del interior los pasillos, el bambuco*, él es de origen santandereano. Desde niños, como desde la edad de los 7 u 8 años, a mi hermano y a mí nos empezó a enseñar para que lo pudiéramos acompañar a él (...) [canciones como] *Si pasas por San Gil, Lunita consentida, todas esas canciones como del interior*. (...) habían un gusto por ciertas músicas de esos momentos que era música alternativa, estoy hablando de los noventa (...) Eso era como ‘Pixies, [The] Ramones’, música como más vieja pero que en ese momento estaba pegada de moda. (...) [Más grande] viajé a Estados Unidos y (...) me vinculo con el mundo del *Blues*, con las *músicas medio campesinas* de allá como el *Boogie [Woogie]* unas cosas muy interesantes. Entonces como que mi perfil ya se estaba saliendo un poco del rock más como hacia otro tipo de músicas como el *Blues* como el *Reggae* y empecé a acercarme al jazz, a este bajista... Jaco Pastorius. (...) Me acuerdo del primer disco que escuche de jazz, fue un disco de Duke Ellington, Charles Mingus y Max Roach, ‘Money Jungle’ se llamaba, y era como increíble haber escuchado ese disco, todavía me parece una cosa muy particular. Escuchamos discos de *John Coltrane* y de un resto que la gente no escuchaba.”⁵⁴

Y de Luís Daniel Vega:

⁵³ Juan David Castaño, comunicación personal. Ver Anexos.

⁵⁴ Juan Manuel Toro, comunicación personal. Ver Anexos.

“Recuerdo que el primer acercamiento así fuerte, fuerte, fuerte, fue a los Beatles. (...) después descubrí la música a través de mis papás pero también por ellos mismos descubrí también muchas cosas de música andina, sobre todo los carrangueros de Raquira, cosas de música tropical colombiana de Lucho Bermúdez y el rock británico y norteamericano de los años 60. Mis papás son jóvenes y vivieron toda su juventud en la época del apogeo del rock en el mundo. Entonces ahí me fui formando cierto gusto musical mucho más enfocado hacia el rock.”⁵⁵

Se puede entender la manera en que se articulan amistades a partir del gusto musical y se generan vínculos que permitieron el campo de cultivo que conllevó a la creación de un colectivo donde se complejizan categorías con base en la consecuente complejidad de los procesos creativos implicados. De manera explícita, han sido estos gustos musicales, los que llevaron a los integrantes del colectivo a interesarse por el conocimiento de las tradiciones musicales colombianas a través de algunos de los festivales de músicas tradicionales del país y de personas directamente implicadas en tales tradiciones. Mange señala que:

“De juntarme con Alejo [Alejandro Forero], con Jorge [Sepúlveda] y con [Ricardo] Gallo comenzó ese interés por las músicas tradicionales, [a] viajar a algunos festivales. (...) Yo fui

⁵⁵ Luís Daniel Vega, comunicación personal. Ver Anexos.

al Petronio⁵⁶ un par de veces y a San Pelayo⁵⁷ (...) a conocer y descubrir un poco de lo que había más allá de *esa imagen lejana que uno tiene de la música del Pacífico.*”

También Jorge Sepúlveda afirma que:

“A mediados del 99 [1999] y en esa mitad de año hice un viaje con un amigo baterista que ahora es de Curupira, Andrés Felipe, y fuimos a conocer a un tamborero insignia de la música tradicional de gaitas que se llamaba, porque murió, Encarnación Tovar le decían ‘El diablo’. Me fui un mes para la casa de él que vivía en Cartagena en un barrio de pescadores llamado ‘La Boquilla’ a aprender a tocar tambor y a tocar folklor.”

Este tipo de indagaciones por las tradiciones de las músicas colombianas, conjuntamente con los gustos musicales que configuran redes intertextuales e influencias en los músicos, generó un lugar para la creación de nuevas músicas con la intención de escapar de las restricciones que categorizaciones genéricas efectuaban en los procesos creativos. En este sentido, se pretendía no una manipulación sonora –y musical– a través de una directriz creativa supeditada a una *red somática común* que alude al

⁵⁶ Festival de música del Pacífico *Petronio Álvarez* (<http://www.festivalpetronioalvarez.com>).

⁵⁷ Festival nacional del Porro en San Pelayo, Córdoba-Colombia (<http://www.vivefestivaldelporro.com>).

marco de gustos musicales implicados. En este sentido, enfatiza Alejandro Forero:

“En ese momento [antes de la creación del colectivo] era como no hacer música tradicional, *aprender de eso pero llevarlo a otro lado*, mezclarlo con jazz o con *músicas de vanguardia*, con ese perfil. Y también que fueran [músicos] muy activos, que estuvieran haciendo música y haciendo bandas y música nueva, nada de *covers*, *solo música nueva*. Ahí fueron importantes los festivales de música tradicional. Empezamos a ir a varios y empezamos a conocer gente: ‘este man toca bien marimba y este hace proyecto’. Pero no era la intención [de]: ‘Este es un colectivo de música fusión con músicas tradicionales’. No, cada cual *hace lo que se le dé la gana*, simplemente esa fue una situación que se dio.”

En efecto, hacer “lo que se dé la gana” es una expresión que delimita la creación musical al gusto musical. Sin embargo, resulta clave aclarar que tal gusto musical, propicio a ser categorizado a lo genérico, con el acercamiento a los festivales y a algunas personas específicas, se empezó a extralimitar.

De manera complementaria, los integrantes del colectivo mencionan una generación de músicos de tres a cuatro años mayor que ellos que antecedió la creación del *La Distritofónica* y que los influenció a un nivel “metodológico”, si se pudiera decir, en relación con el acercamiento a las

músicas del país a través de los festivales y personas concretas *in situ*. Son concretamente dos músicos, Juan Sebastián Monsalve y Urián Sarmiento, quienes desde su labor docente en el énfasis en jazz del programa de pregrado en música en la Pontificia Universidad Javeriana (PUJ) de Bogotá-Colombia, sirvieron de influencia a jóvenes compositores a finales de la década de los noventa ya que, como comenta Juan Manuel Toro, bajista del Ricardo Gallo Cuarteto, “[Antes de *La Distritofónica*] Juan Sebastián Monsalve y Urián Sarmiento ya estaban como medio haciendo cosas interesantes distintas.”. Así mismo, señala Alejandro Forero que:

“Ellos [Juan Sebastián Monsalve y Urián Sarmiento] tuvieron un viaje a la India, y cuando volvieron uno quería hablar sobre los músicos de la India o festivales de jazz a los que habían ido; y el caso es que ellos vinieron con esa conciencia de *investigar más a fondo que había acá dentro* que era lo que habían visto de músicos de allá, que *seguían una tradición a cosas cercanas a ellos*, no culturalmente, *sino de lugar donde viven*. Ellos empezaron a ver: ‘bueno nosotros vivimos en Colombia ¿Qué es interesante acá?’. Con Curupira lo interesante es que [por ejemplo] *no hacían música tradicional sino que llevaban esas influencias tradicionales a otras influencias como el jazz, la música contemporánea o lenguajes musicales que yo estaba estudiando en ese momento*. Ya con el sexteto, fue un grupo bien chévere porque *ya llevaban esa mezcla [a] una cosa bien extrema, bien ruidosa*.”

Así pues, este acercamiento “al lugar donde viven” a través del contacto festivos y personas concretas, conjuntamente con las intenciones estéticas que llevaban de unas “influencias musicales a otras” para, ulteriormente, conllevar a cierta especie de “ruido”, incentivaron la creación del colectivo a partir de la idea de Alejandro Forero de congregar un círculo de amistades con gustos musicales e intereses estéticos particulares alrededor de una comunidad.

Señala el mismo Forero que, durante su etapa de formación musical en la PUJ:

“Estaba esa especie de boom de músicos *haciendo cosas con músicas tradicionales*, estoy hablando de Curupira, también estaba el Sexteto de la constelación de Colombia (Ensamble polifónico vallenato, sexteto la constelación de Colombia). Habían bandas como experimentando cosas muy interesantes con músicas tradicionales entonces como que ahí dije: ‘No quiero dedicarme a una cosa como tan erudita de la música’, quería *experimentar con músicas populares*.”

Como se puede evidenciar, los proyectos musicales incentivaron la creación del colectivo y no lo contrario. De esta manera, amigos de Forero como Jorge Sepúlveda, Mange Valencia o Eblis Álvarez –personas que participaban activamente en proyectos musicales particulares–, incentivaron

en Alejandro Forero la congregación de tales proyectos con el fin de propiciar una comunidad que estéticamente, giraba alrededor de gustos musicales e intereses específicos. De esta manera añade Alejandro Forero:

“Yo fui a Londres a vivir como un año y dos meses (...) A la vuelta me contacte con Juan Sebastián [Monsalve], que había sido mi maestro, y ahí le dije: ‘quiero hacer cosas de jazz *de vanguardia con músicas colombianas*’ y él me recomendó que lo hiciera con Jorge Sepúlveda, que es uno de los integrantes de *La Distritofónica*. Ahí formamos un quinteto, también entró María Angélica. Con María angélica habíamos tenido unos ensambles de jazz [en la PUJ] antes de irme a Londres. Entonces *empezamos a experimentar*, yo traía unas composiciones, empezamos a montarlas y al final decidimos hacer un grupo que se llamó Asdrúbal después.”

La idea de la congregación alrededor de una directriz estética delimitada por un gusto musical, esto es, a una red de relaciones intertextuales que conforman seguidamente una red somática común a partir de la cual se crea nueva música, es algo vital en la conformación del proto colectivo. La congregación de músicos, todos ellos vinculados directa o indirectamente con la PUJ, más el contacto con Juan Sebastián Monsalve y Urián Sarmiento, apela a la creación del Ensamble polifónico vallenato, en un principio. Así pues, Mange comenta que desde su estudio en el programa

de música de la PUJ enfocado en la música jazz surgió una amistad con Mario Galeano, Pedro Ojeda y Eblis Álvarez para conformar el ensamble:

“A partir de ahí empecé a juntarme con ellos (con el Ensamble polifónico vallenato) y a salirme un poco del contexto del jazz de la academia, *a buscar otros caminos.*”

También Alejandro Forero:

“[Con el] Ensamble polifónico vallenato se hacían vallenatos *ruidosos, de vanguardia*, también mamando gallo, se cagaban en todo.”

Esta opinión sobre una “sonoridad ruidosa” –que se relaciona indefectiblemente con la superposición de géneros y estilos musicales– tiene relación con el nivel de complejidad intertextual a nivel de gustos musicales en el devenir del colectivo. Este problema ha sido revisado durante la última década desde el concepto de *Nueva Música Colombiana* (NMC)⁵⁸, sin embargo, el concepto resulta problemático dado el problema epistemológico que causa el reduccionismo en el que caen clasificaciones musicales a partir de categorías genéricas, y no explica la constitución de

⁵⁸ Santamaría 2007b habla de las rearticulaciones de lo nacional y el concepto de la NMC en el contexto de la globalización.

competencias musicales que aludan a procesos de creación e interpretación musical desde los cuales se puedan deducir, inferir y/o describir discursos musicales concretos.

Recapitulando, el contacto de Alejandro Forero con los músicos Juan Sebastián Monsalve y Urián Sarmiento luego de su viaje a la India, inició un interés por las músicas tradicionales colombianas en músicos como Alejandro Forero, Jorge Sepúlveda, Juan David Castaño y Mange Valencia; este círculo de amistad propició la creación del sexteto Ensamble polifónico vallenato y, con mayor importancia, del grupo Asdrúbal⁵⁹, primer grupo que nació bajo el nombre de *La Distritofónica*, con la siguiente formación: Jorge Sepúlveda (batería), Daniel Restrepo (bajo), Alejandro Forero (guitarra), María Angélica Valencia [Mange] (saxo alto y clarinete), Carlos Tabares (trompeta), Ricardo Gallo (piano)[esporádico] y Marca Fajardo (clarinete y saxo alto). Asdrúbal es un grupo “hijo”, si la palabra lo permite, de una generación de músicos que venían realizando revisiones sobre el folklor y músicas colombianas como medio para la creación de proyectos musicales:

⁵⁹ Ver www.ladistritofonica.com/es/proyectos/asdrubal/info para más información.

“[Cuando surge *La Distritofónica*] estaba toda la parte de la gaita en furor, un poco lo del Pacífico sur, un poco lo del Pacífico norte, lo de la chirimía hasta ahora estaba medio saliendo. Estaba como todo lo costeño del atlántico que era como gaita, música de banda, pelayera y eso era lo que hacía Asdrúbal.”⁶⁰

El disco ‘Asdrúbal: La revuelta’, sirvió de impulso a otros grupos que surgieron dentro del colectivo y que giraron alrededor de tradiciones, discursos musicales e intereses estéticos similares como el proyecto Primero mi tía, también del colectivo de *La Distritofónica*:

“Cuando aparece otro grupo que se conformó, Primero mi tía, era como lo mismo era muy parecido a Asdrúbal pero la orquestación era distinta y era más jazz, era como más jazzera la cosa al principio. Eran como improvisaciones; el sistema de una melodía y después improvisaban, pero realmente la música no tenía nada que ver con el lenguaje del jazz.”⁶¹

Esta particularidad de las relaciones lejanas al lenguaje, género o estilo del jazz encontraba como contrarrespuesta generalmente una diferenciación por antítesis. Específicamente, esto es visible no solo en las opiniones que respondían a las intenciones de *La Distritofónica* como un

⁶⁰ Juan Manuel Toro. Comunicación personal. Ver Anexos.

⁶¹ Juan Manuel Toro. Comunicación personal. Ver Anexos.

grupo que estaba “dañando la tradición” sino como un grupo que “no tocaba bien” ya que “[Asdrúbal] era como un grupo de garaje tocando cosas del folklor”⁶². Sin embargo, esta guía a partir de las tradiciones musicales colombianas colaboró con las competencias estratégicas de varios de los integrantes del colectivo conllevando a la conformación de grupos similares ya que, como señala Juan Manuel Toro, se desarrolló dentro del mismo:

“Una [vertiente], la folklórica, porque habían músicos que estaban metidos en lo del folklor como Juan David Castaño, Iván Zapata y José Antonio Guala (un marimbero del Pacífico muy campesino muy tradicional que estaba en *La Distritofónica*). Como toda esa música tenía que ver con el folklor de alguna manera, entonces estaba bien como apoyar una línea de músicas tradicionales campesinas. Actualmente (...) está un grupo que se llama La Revuelta que es un grupo medio de fusión con folklor del Pacífico”

También recuerda Jorge Sepúlveda que:

“En el 2003 empezamos a formar este grupo Asdrúbal, que fue de los primeros de *La Distritofónica*, y paralelo a esto Alejandro fue a mi casa y me dijo: ‘quiero formar un colectivo ¿le interesaría? Y quiero que seamos varios músicos’ y yo le dije: ‘sí de una’ y me dijo: ‘es que yo conozco cómo funcionan colectivos en Estados Unidos’ y le dije: ‘¿A quién más le decimos?’ y dijo: ‘Yo tengo como opciones Javier Morales,

⁶² Juan Manuel Toro. Comunicación personal. Ver Anexos.

Juan David Castaño porque lo conocíamos’... del mismo entorno del folklor yo le recomendé a Iván Zapata y a Ricardo [Gallo] porque habían estudiado en la Javeriana y en esa época estaba en Bogotá y empezó a tocar un poco con Asdrúbal entonces así empezó todo”

Y añade:

“[Comenzamos a] pensar en una especie de lanzamiento del colectivo. Entonces pensamos en un concierto donde estaba Asdrúbal, un grupo donde estaba Juan David [Castaño] que se llamaba Tumba Catre, un grupo donde estuve que se llamó Súbito Chigüiro, como cuatro o cinco grupitos que habían ahí del ‘parche’ [e] hicimos un lanzamiento en un lugar que había en la calle 70 con carrera 9 llamado *Cancamo* y ese fue el comienzo oficial del colectivo.”

Concretamente, y pese a que efectivamente las influencias de Monsalve y Sarmiento fueron vitales a modo de incentivo para la creación del colectivo, Alejandro Forero toma como punto de partida la revisión de un colectivo musical, a modo de referencia metodológica, para la creación de *La Distritofónica*.

“En algún momento él [Ricardo Gallo], me mostró un sello neoyorquino que se llamaba *cantaloop*, el colectivo se llama

*bang on a can*⁶³ que es un sello de música contemporánea, entonces yo comencé a mirar los discos de ellos, tienen un catálogo de cincuenta (50) discos, más o menos. Yo dije: ‘No, están en Estados Unidos, tienen apoyo’. Pero en realidad no era así.”

Así pues señala Mange que:

“[*La Distritofónica*] es una idea de Alejandro Forero, él ha estado frente y es la cabeza. Cuando empezó *La Distritofónica* en el 2004 yo no era parte del grupo, ellos me llamaron un tiempo después para que entrara a hacer parte del grupo. Alejo conoció un colectivo neoyorquino que se llama *Bang on a can* y como que le pareció muy chévere esa idea de *amigos músicos haciendo cosas como bajo un nombre*, y de ahí nació la idea de: ‘venga, quiero trabajar con esta gente’ [con amigos]. De ahí nació la idea de Alejo de *La Distritofónica*. Sin embargo, Asdrúbal fue como el primer grupo de *La Distritofónica*; el primer disco fue como la raíz. (...) El lanzamiento de *La Distritofónica* fue en marzo de 2004.”

Y resumiendo enfatiza Mange:

⁶³ “El colectivo *Bango on a can* se dedica a la creación de música nueva. Desde 1987 se ha dedicado a crear una comunidad internacional dedicada a innovar en música, donde sea que se encuentre (...) *Bang on a can* está construyendo un mundo donde nuevas y poderosas ideas musicales vuelan libremente a través de todos los géneros y fronteras. (...) *Bang on a can* juega un papel central fomentando un nuevo tipo de audiencia que no se circunscribe a los límites. Si la música está hecha con originalidad e integridad, estos oyentes vendrán” [traducción mía] (Ver *about us* en www.bangonacan.org) Esta definición del colectivo se relaciona con las intenciones de parte de Alejandro Forero de “no hacer *covers*, solo música nueva” y “experimentar con músicas populares”.

“No es que nos congreguemos alrededor de una estética. (...) Por un lado, 1) *exploraciones con músicas locales colombianas* no necesariamente tradicionales; por otro lado, 2) *composiciones propias* en la mayoría de los proyectos, como esa búsqueda de la *composición local* y, por otro lado – también– 3) *las influencias más actuales*: de música de cámara de vanguardia, de música electrónica, de compositores colombianos más actuales, 4) *de las transformaciones de las músicas actuales*, del rock, pero no de tocar el mismo *cover* que han tocado 800 grupos, sino que si uno era fan de Metallica en su adolescencia, pero después descubrió el bambuco y vio a ver si podía juntar eso a ver que hacía con eso, 5) *de las influencias con las que todos crecimos que son diferentes*, unos tenemos influencias mas rockeras, punkeras, académicas, *pero como se pueden transformar a un sonido que suene a Bogotá*, porque aparte todos hemos crecido en Bogotá, entonces un sonido que suene a Bogotá 2003, luego Bogotá 2004, como no repetir lo que otros han hecho sobretodo.”

A partir de estos “lineamientos” el colectivo de *La Distritofónica* se conformó en el año 2004; más exactamente con el estreno del grupo Asdrúbal y su disco titulado ‘Asdrúbal: La revuelta’⁶⁴ bajo el sello *Chonta records* (futuro sello *La Distritofónica*). Al respecto señala Alejandro Forero:

⁶⁴ “En Colombia, en tanto que algunos conjuntos buscan ser fieles al folklor, otros empuñan *la bandera de la libertad* y -al igual que sucedió con el movimiento *free jazz* de los años 60- *se emancipan de las bases armónicas tradicionales*. (...) Su primer disco, *La revuelta*, fue reseñado por la revista *Rolling Stone* como un trabajo que ‘se alimenta de las diferentes voces del *fragmentado mundo contemporáneo*’, mientras que la revista *Cambio* lo definió como ‘desasosegado y *esquizofrénico*’” Ver www.ladistritofonica.com apartado proyectos/Asdrúbal.

“En esas [Ricardo] Gallo entró a Asdrúbal porque se vino a vivir acá unos seis meses y cuando se iba a ir dijo: ‘No, grabemos de una’ entonces dejamos esa grabación hecha, y yo como había estado investigando sobre sellos independientes dije: ‘No, hagamos de una vez un sello o un colectivo donde empecemos a meter nuestra música ahí’”

Resulta importa mencionar en este punto relativo a la creación del colectivo y la producción del disco de Asdrúbal, un aspecto que afecta el mismo devenir de la música del colectivo. Estoy hablando de la relación del colectivo y su música con la ciudad de Bogotá. Cito la opinión de Jorge Sepúlveda en este sentido:

“Bogotá es una capital que no tiene ningún tipo de tradición fuerte, usted no está ni en Cartagena, ni en San Jacinto, ni en Guapi, ni Buenaventura, entonces no hay un referente fuerte tradicional, no es como: ‘Mis papas me enseñaron a tocar pasillo o bambuco’ no pasa mucho, entonces como ha sido un poco liviana frente a sus arraigos tradicionales cualquier cosa la permea. Es más fácil permear una ciudad donde no tiene claro las cosas de antes. Nadie sabe qué pasaba antes o quiénes eran los exponentes del bambuco aquí o que se tocaba no tienen ni idea, entonces como todo lo permea lo permea el punk, el ska, el rock, la misma música tradicional de otras partes de Colombia, el metal, el greencore, en realidad *es un revoltijo*. ¿Sabe cuál es la esencia de esta ciudad? *Eso*. (...) Ese ‘mierdero’ es lo que es Bogotá, el resultado de haber crecido en la ciudad y el ‘mierdero’ *no es solo a nivel artístico o de influencias artísticas*, sino que usted va por la calle y sucede un trancón de Transmilenio es que un carro se atravesó y chocó

con otro y eso le genera un trancón de dos horas. (...) Esta es una ciudad bien particular es como hecha a tuestas *es como pegar una cosa con otra* y la influencia sociocultural que usted tiene de su entorno es lo que usted ve.”

La ciudad, en este sentido, provee una ubicación estética (*aesthesis*) que remite, se relaciona y afecta los procesos creativos de los integrantes del colectivo. No es algo casual sino causal el hecho de que la música del colectivo de *La Distritofónica* remita a una idea de caos a un nivel “genérico”, y que no sean útiles este tipo de clasificaciones al momento de realizar categorizaciones respecto a las experiencias estéticas a las que alude el mismo.

A partir del primer disco editado, y conjuntamente con la conformación del colectivo, sucedieron diversas acciones que propiciaron – y propician– la creación de nueva música como son los vínculos con otros colectivos artísticos y, principalmente, gestiones más grandes como la curaduría del festival ‘Distritofónico’. Señala Mange, curadora y directora del festival, respecto a la gestión del mismo:

“La idea del [Festival] ‘Distritofónico’ es un poco de eso, como *romper esa barrera de los géneros* y cada uno escuche y ve lo que quiere sin estar obligado ver todos los grupos del festival.”

La idea, aparte de generar y propiciar la creación de un espacio donde circulen músicas afines a los intereses del colectivo, propicia un cambio paradigmático respecto a la manera en que discursos musicales, ligados a categorías y clasificaciones de orden genérico, afectan las articulaciones estéticas del colectivo, estas son, el pensar la música desde la red intertextual que gustos musicales provee. Dichas articulaciones se ubican e involucran, así mismo, el devenir de la ciudad de Bogotá, su caos y su directo efecto en la escucha de sus ciudadanos y de manera recíproca afectan las dimensiones sociales implícitas en el colectivo. Con relación a la realización del festival en el año 2013 explica Mange:

“El año pasado [2012] vino Benjamin Taubkin que es un gran pianista del Brasil y toco música brasilera y estándares de jazz y es muy bonito lo que él hace; este año vinieron varios: Sho Trio desde México que es como pop jazz muy bonito, Mark Ribot que es súper rockero pero que está catalogado como un guitarrista de jazz, los Metá Metá que es como nuevas músicas y formas de expresión de música tradicional brasilera y Gaby Kerpel que es como folklor del sur de Argentina con electrónica, *pero no onda estas cosas de tango electrónico sino folklor no andino*, de la pampa, en fin la idea es eso y si cabe un grupo de música de cámara *chévere* y *si cabe un grupo de punk chévere*, la idea es hacer un festival de música.”

Como se puede evidenciar en las palabras de Mange, pese a que las categorizaciones genéricas continúan siendo un medio para explicar y vincular oyentes en potencia con los intereses del colectivo, se parte de tales tipos de categorización para “abrir” la escucha y vincularla con procesos de *aesthesis* que involucren redes intertextuales y competencias musicales específicas. Esto, con el fin de apelar a los conceptos de autenticidad con los que generalmente se ligan las curadurías de festivales musicales. Con respecto a este punto Alejandro Forero comenta que:

“Donde no encajan las estéticas musicales comienzan a tambalear los festivales. En cambio aquí ya la propuesta es de música y ya. No le ponga tantos rótulos porque precisamente *es un momento donde es difícil para ciertas músicas ponerles un rotulo*. Entonces al Distrito sí le toca hacer un festival de jazz, pero ya a los músicos no quieren hacer ese jazz tradicional y les toca lidiar con darles gusto a todos de alguna manera.”

Esto tiene directa relación con los intereses del colectivo. Por un lado es clave mencionar que el círculo dentro del cual se empezó a gestar la idea de su creación, estaba relacionado directamente con el programa de música de la PUJ de Bogotá y su énfasis curricular en la música jazz conjuntamente con las figuras de los profesores Urián Sarmiento y Juan Sebastián

Monsalve, profesores del énfasis. Por otro, es claro aclarar que los implicados en su creación, ubicados en una ciudad como Bogotá –así como influenciados por músicas específicas que gestionan competencias musicales e intereses estéticos asidos a una metodología de creación ceñida al gusto musical–, se empezaron a desvincular diacrónicamente de ciertos “rótulos”, esto es, de verse incluidos y vinculados unilateralmente con géneros específicos. Inclusive, y como una revisión a los inicios del colectivo, explica Juan Manuel Toro que:

“Empezó a coincidir un parche de gente que estaba haciendo música como medio experimental. *Nosotros no hacíamos jazz*, yo pienso que nosotros caímos en un error y fue en clasificar lo que hacíamos como jazz y ahí como que caímos en una cuneta de género”

Y Jorge Sepúlveda en relación al proyecto del Ricardo Gallo

Cuarteto:

“Por mucho tiempo pensaba que éramos un cuarteto de jazz, por muchos momentos pienso que es un cuarteto de *música contemporánea* y *ahora no sé bien qué somos*, somos como un formato con muchas posibilidades (...) como un grupo que no necesariamente se tiene que casar con una única idea sino como que *se reinventa* a partir de lo que a él *siempre le está pasando*

por la cabeza musicalmente, y nosotros empezamos a entenderlo así, nosotros empezamos a entender que la idea del cuarteto era una cosa más abierta de lo que pensamos en algún momento, pensamos cuarteto de jazz de música colombiana, pero ahora yo me siento como un cuarteto contemporáneo sin limitante. Usted ve que hay temas que no tiene improvisación como formal, como tema/solo/tema, sino que es una textura y eso me parece increíble, digamos que desestructurar a un grupo de los géneros, de los estilos para mí como la búsqueda con todo lo que hago.”

Esta preocupación por la clasificación genérica no impidió la creación de músicas nuevas y, en este sentido, fue aprovechado por el colectivo para llamar la atención de públicos potenciales y afines cuyas competencias fueran acordes a tales intereses genéricos. Así pues, clasificaciones genéricas que tienden a delimitar gustos musicales sirven de ayuda a competencias musicales concretas, de manera que se gestionen guías para competencias estratégicas y su crecimiento a partir de procesos estéticos específicos.

Desde este panorama, surge el interés por la figura de Ricardo Gallo, músico bogotano que, desde su vínculo con Asdrúbal (y *La Distritofónica* evidentemente), empezó a crear proyectos musicales dentro del colectivo que se relacionaban con las músicas andinas colombianas como un medio pragmático para la creación musical.

2.2. Ricardo Gallo y su cuarteto.

Específicamente, el presente trabajo de tesis se concentrará en el análisis de dos temas ('El Trasnochado' y 'Bambuco de la orilla') del trabajo discográfico del Ricardo Gallo Cuarteto –dirigido por el mismo Ricardo Gallo– 'Los Cerros Testigos', editado por el sello Chonta Records (actual sello del colectivo *La Distritofónica*). Dentro del presente proyecto de tesis se pretende argumentar que existen signos que se relacionan, en razón de una competencia musical, con alusiones a la música andina colombiana.

Ricardo Gallo (1978), pianista y compositor bogotano, inició sus estudios profesionales en el pregrado en música de la Pontificia Universidad Javeriana (PUJ) de Bogotá. Estudió el énfasis en jazz de 1996 a 1999, año en el que viaja a la ciudad de Denton, Texas en los Estados Unidos donde continuó sus estudios de pregrado en la *North Texas University*. Con respecto a su formación en la PUJ explica Gallo:

“Fueron importantes algunas cosas: Por ejemplo escuchar la música de Antonio Arnedo y tomar clases con Pablo Mayor, (...) él [Pablo Mayor] vive ahora en Nueva York (...) Él es pianista, me enseñó piano jazz y también [está] muy interesado en música colombiana (...) Desde que estaba en la Javeriana yo tenía este interés del jazz y hacer algo con músicas tradicionales.”⁶⁵

Gallo comenta que un aspecto relevante en su formación tiene que ver, inclusive, con la escucha y gusto musical que tuvo por la música de Antonio Arnedo⁶⁶ en conjunción con el aprendizaje del jazz en la PUJ⁶⁷. Anexo a esta formación de pregrado en Colombia, Gallo comenta que en *North Texas University*:

“Estudié composición clásica y empecé a explorar elementos colombianos en piezas de cámara o formatos más grandes y estuve tocando en grupos de jazz. Recuerdo que *en el 2001*

⁶⁵ Ricardo Gallo, comunicación personal. Ver Anexos.

⁶⁶ Junto con su hermano Gilberto “Tico” Arnedo, Antonio Arnedo es reconocido como uno de los músicos de jazz más importantes de los últimos 20 años en Colombia (Cf. Aguilera *et al* 2010).

⁶⁷ Pablo Mayor reemplazó a Arnedo quien fue docente en la PUJ de 1994 a 1997, lo cual implica que fue profesor de Gallo en dicha universidad (Ver <http://www.fundacionbat.com.co/site2012/interna.php?ids=106&id=234> para más información).

escribí la primera pieza [del disco ‘Los Cerros Testigos’], ‘Los Cerros Testigos’⁶⁸

Si bien se radicó en los Estados Unidos, periodo durante el cual se formó y participó en proyectos musicales varios⁶⁹, realizó visitas esporádicas al país con el fin de adherirse a proyectos de *La Distritofónica*.

“Cuando termino el pregrado [en *North Texas University*] vuelvo a Colombia por 3 meses en el 2003. Ahí conozco a Jorge [Sepúlveda], a Juan Manuel [Toro] y conozco más o menos a Juan David [Castaño], a él lo conocí un poco más después pero lo conocí en esa época. En esa época estuve tocando en Asdrúbal, ahí fue donde interactuamos más con Sepúlveda.”

Como señala el mismo Gallo, su primera participación dentro de un proyecto musical que tuviera relación con Alejandro Forero, Mange y con el proto colectivo que a futuro sería *La Distritofónica* fue a través de su participación en el grupo Asdrúbal. Para la segunda mitad del año 2003, Gallo vuelve a Estados Unidos, esta vez a la ciudad de Nueva York a

⁶⁸ El disco ‘Los Cerros Testigos’ será, como se explicará más adelante, el primer disco de su primer proyecto como director: el Ricardo Gallo Cuarteto.

⁶⁹ Sugiero ver la página www.ricardogallo.com/site/projects?lang=es, para una revisión de todos y cada uno de los proyectos en los cuales participa activamente Ricardo Gallo y la página <http://www.ricardogallo.com/site/discography?lang=es> sobre los proyectos en los cuales ha participado y colaborado como pianista y compositor.

realizar sus estudios de posgrado en la *Stony Brook University*. Gallo comenta:

“Más o menos por ese año [2003] continuó escribiendo algunas piezas que fueron parte de ese disco [‘Los Cerros Testigos’] como el ‘bambuco de la orilla’ y ‘El Trasnocado’ tal vez, recuerdo que las escribí mientras estaba allá. En el 2004 hicimos un concierto cuando volví a Colombia a mitad de año con Jorge [Sepúlveda] y Juan Manuel [Toro] (...) y tocamos esas tres piezas del disco [las dos], y realmente no fue sino hasta el año entrante, mitad del 2005 que empiezo a pensar en grabar y en hacer este grupo [El Ricardo Gallo Cuarteto].”

En este punto, comento la manera mediante la cual se creó el grupo, evento que tiene relación con las opiniones de Alejandro Forero –citadas ya– en relación al colectivo y su origen alrededor de las afinidades musicales de sus integrantes. Enfatiza Gallo: “Alejandro [Forero] y yo tenemos muchas cosas en común. Él también creció en una familia donde *escuchaban y tocaban* [música] *andina*, nos conocimos en la Javeriana (...) y al principio insistimos mucho en ejercicio de tocar canciones tradicionales”. En este sentido, esta opinión complementa el hecho de que el cuarteto surgió no bajo la intención de crear un grupo de manera premeditada, sino que fue una sucesión de eventos –conciertos y

grabaciones principalmente— los que condujeron a pensar en su conformación. Al respecto señala Gallo:

“Yo no tenía pensado hacer un cuarteto específicamente, no tenía la idea de hacer ese grupo, simplemente quería grabar música mía y pensaba en tener a Jorge [Sepúlveda] y a Juan Manuel [Toro] como base y tener algunos invitados más, esa era como la idea un poco. Pero resultó que a Juan David [Castaño] lo incluimos. Hicimos como unos tres conciertos antes de grabar en esa mitad de 2005 y luego grabamos los cuatro, no hubo más invitados. Luego de que se hizo ese disco pienso: ‘bueno, esto es un grupo ahora’, pero realmente fue como después de grabar el disco.”

Así pues, bajo la formación: Ricardo Gallo (piano), Jorge Sepúlveda (batería), Juan Manuel Toro (contrabajo) y Juan David Castaño (percusión), el cuarteto cuenta en la actualidad con cuatro (4) producciones discográficas: ‘Los Cerros Testigos’ (2005), ‘Urdimbres y Marañas’ (2007), ‘Resistencias’ (2010) y ‘Tribu del Asfalto’ (2013) y ha participado en diversos festivales tanto nacionales como internacionales adheridos [e identificados generalmente en relación] al género del jazz. Con respecto a los inicios de *La Distritofónica*, la conformación del cuarteto y la producción del primer disco señala Mange:

“Habíamos grabado en ese primer disco de Asdrúbal [‘La Revuelta’] con Gallo; entonces ‘Los Cerros Testigos’ eran de alguna manera como una especie de extensión de esa grabación, de extensión dentro de la línea de *La Distritofónica*.”

En efecto, uno de los integrantes de Asdrúbal es el baterista Jorge Sepúlveda, y su participación dentro del proyecto del cuarteto permite realizar un nexo con este grupo a nivel interpretativo.

“Yo tuve empatía con Ricardo desde la primera vez que toque en Asdrúbal, entonces hay una especie como de confianza (...) siento que [‘Los Cerros Testigos’] es una propuesta que sienta un precedente frente a la cantidad de posibilidades que hay de moverse a partir de la sensación de los aires de la música colombiana. (...) era una sensación de ‘bacaneria’, de compartir música con él.”

Entrando en detalle, el disco lo componen un total de ocho (8) temas:

1. ‘El Trasnocado’
2. ‘Los Cerros Testigos’
3. ‘La distritofobia’
4. ‘Bambuco de la orilla’
5. ‘Corro atrapao’
6. ‘Lagunas’

7. 'Chontaduro free-to'

8. 'El Trasnocado (alt)'

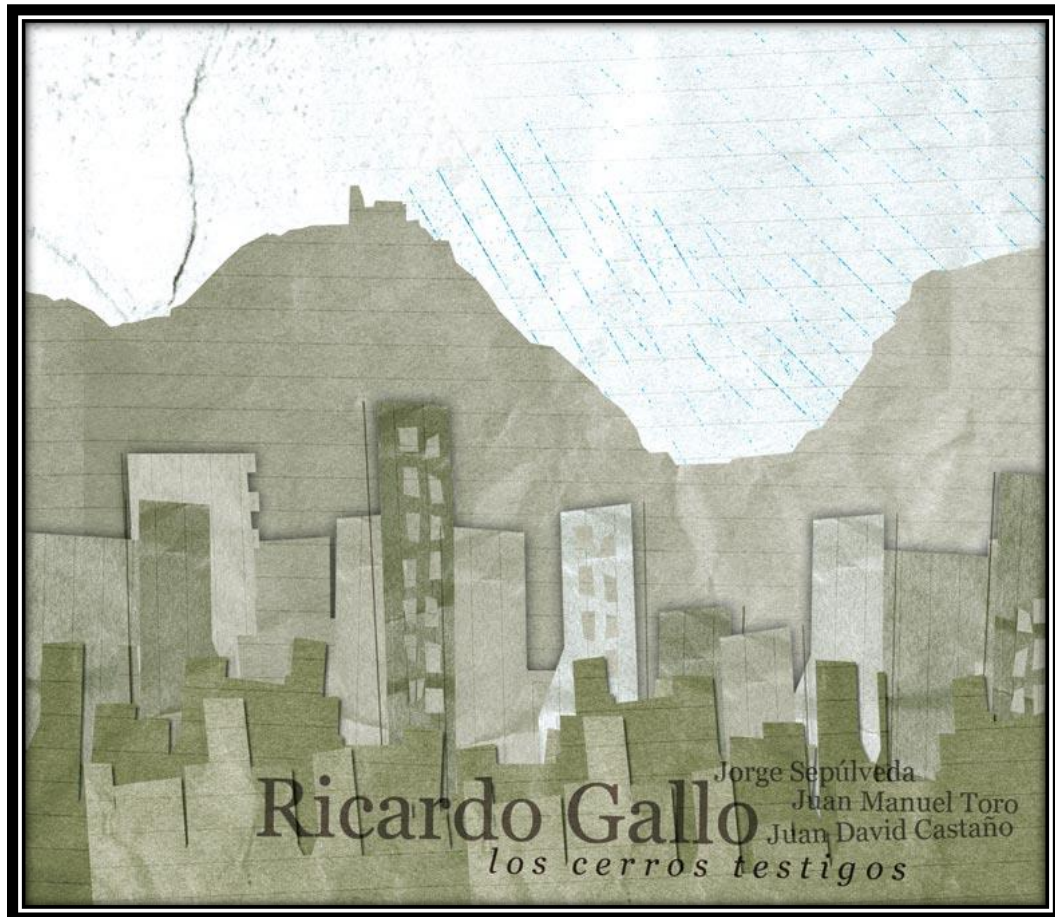


Imagen 1. Portada del disco 'Los Cerros Testigos' del Ricardo Gallo

Cuarteto

Y se define, en las propias palabras del compositor, como un trabajo “dedicado a mi ciudad Bogotá, que ha sido mi estímulo, mi origen y el lugar

de *re-encuentro*” (Gallo 2005). Esto es visible a un nivel paratextual⁷⁰. El mismo nombre del disco, que corresponde, como se ha mencionado, al nombre de una de las canciones, hace alusión a los cerros de Monserrate y Guadalupe, ubicados sobre la cordillera oriental de los Andes colombianos que se desplaza longitudinalmente a lo largo del oriente de la ciudad, observables con mayor claridad desde la zona céntrica de la misma. Dentro del arte del disco, se incluye una fotografía tomada desde el cerro de Guadalupe hacia el de Monserrate llamada ‘El observador silencioso’ y que, en palabras de Gallo, esta “observando todas las cosas locas que suceden en la ciudad”⁷¹ (Ver imagen 2).

⁷⁰ Se considera paratexto a “toda la información que circunda la obra y que influye en los modos en que ésta es comprendida. Son paratextos los títulos y subtítulos (...), las indicaciones de tempo y carácter de los movimientos (...), el género de la obra (...), o las notas que acompañan el programa de un concierto, los comentarios incluidos en los cuadernillos de CD’s o los que realizan los presentadores de radio o televisión” (López Cano 2007, 36).

⁷¹ Entrevista a Ricardo Gallo en la radio *Javeriana Estereo. Sin fronteras* el día 14 de Julio de 2013. http://www.javeriana.edu.co/javerianaestereo/portal_919/?page_id=1608#.UeNuLNKsiS p. Ver también Garay, Juan Carlos. “Mi jazz está dedicado a Bogotá”. *Publicaciones Semana*, 11 de Junio de 2006. Acceso: 05 de Julio de 2013. <http://www.semana.com/enfoque/enfoque-principal/articulo/mi-jazz-esta-dedicado-bogota/79349-3>.



Imagen 2. El ‘observador silencioso’ en la contra portada interna del disco
‘Los Cerros Testigos’

Pensar en la ciudad de Bogotá como un lugar de *re-encuentro*, conjuntamente como un lugar donde suceden muchas cosas “locas”, involucra revisar, de nuevo, la complejidad del gusto musical y la manera en que intertextualmente se vinculan sonidos, canciones, estilos y géneros para conformar discursos musicales específicos. De igual manera señala Mange que ‘Los Cerros Testigos’:

“Es un disco con la música de Gallo, que tiene influencia [de] Gallo, [El cual] estuvo en un festival de ‘esto’, que creció con Metallica, que sus papas saben música andina, que estudió composición pero que también tocaba jazz estándar; entonces *tiene todo eso ahí metido.*”

Esta opinión remite no solo a los intereses del colectivo, los cuales critican el papel de competencias musicales específicas en la creación de nuevas músicas, sino que critica inclusive la conformación de competencias estratégicas que se ven afectadas por un corpus intertextual que remite a determinados sonidos.

“[En ‘Los Cerros Testigos’] Ricardo Gallo quería poner todas sus influencias: Desde Andrew Hill hasta Cecil Taylor y Duke Ellington, la música del Pacífico y del Caribe, el *free*, el avant garde y un montón de cosas.”⁷²

En efecto, y debido tanto a las identificaciones estereotípicas del colectivo como un colectivo ceñido al género del jazz⁷³ así como debido a

⁷² Luis Daniel Vega, comunicación personal. Ver Anexos.

⁷³ Hablo de estereotipos con base a las opiniones de Juan Manuel Toro, Alejandro Forero y el mismo Ricardo Gallo, los cuales, a modo de comentario personal, certifican que el colectivo se identificaba, e identifica aun generalmente por parte de la opinión pública, ceñido al género jazz.

la formación de Ricardo Gallo en el ámbito de una escuela específica –de jazz– en los pregrados realizados en la PUJ y *North Texas University*, este primer disco fue identificado y revisado, valga la paráfrasis, como un disco ceñido genéricamente al jazz⁷⁴. Sin embargo, y aludiendo de nuevo a esta intención de la creación de nueva música y a la identificación del colectivo con músicas experimentales, el disco ‘Los Cerros Testigos’ se puede revisar como un lugar para la circulación de tópicos musicales diversos.

“Esto [la música de Gallo] era más jazz, esto sí era más jazz, el primer disco es una improvisación libre de piano, de bajo; poco colectivo, en el sentido de que tenía un free jazz tan abierto y *todo tenía que ver con el folklor* (...) Obviamente uno identifica que hay *ahí un pegado ahí con músicas campesinas*, pero cuando yo lo escucho digo: ‘No. Puro Bogotá’. Y es que es muy distinta la música que proviene del río o del monte, a la que proviene de este hábitat particular, de una ciudad, específicamente Bogotá.”⁷⁵

Tal y como reitera Juan Manuel Toro, el disco se puede identificar como un disco jazz⁷⁶, pero lo que se quiere argumentar es que pese a que es un disco que circula en un ambiente allegado a este tipo de clasificación

⁷⁴ Cf. Convers, 2012; Garay, 2006; Kopman, 2006; Maldonado, 2007 Vega, 2006.

⁷⁵ Juan Manuel Toro. Comunicación personal. Ver Anexos.

⁷⁶ Cf. Pie de página 64.

genéricas, que mediáticamente ha sido identificado dentro de tal y que apela a las tradiciones del jazz, es un disco que apela también a discursos relacionados con las músicas tradicionales andinas colombianas y que, a través de mecanismos intertextuales, se relaciona con otras tradiciones como las de las músicas del Pacífico colombiano vinculando y articulando caracterizaciones plausibles de ser entendidas a nivel genérico a través de la construcción de un discurso musical que critica, en este orden, relaciones inter musicales.

Este tipo de articulaciones intermusicales, generan un punto crítico que afecta, por una parte, discursos limitados por conceptos de autenticidad que abogan por purismos para la construcción de estereotipos y arquetipos, y, por otra, categorías de clasificación a partir de géneros musicales sobre los cuales se apoyan procesos de creación. De manera anexa, reitero, resulta fundamental esta relación con la ciudad de Bogotá en la manera en que la música del cuarteto genera representaciones sobre la misma. Hablando de la interpretación/creación musical, Juan David Castaño señala que:

“Ese proceso es caótico, es misterioso, sucede de una manera primitiva. Son músicas que *suenan en la memoria, en la recordación, en las experiencias con el contacto con la cultura*

popular, tradicional en su contexto rural. (...) Se toca con la sensación corporal y el recuerdo de esas músicas y esa experiencia en una rueda tradicional, pero se está haciendo en Bogotá y también en un contexto que se le está metiendo toda la influencia del pensamiento, de la velocidad ¿Qué más es lo urbano? Las disonancias, lo modal. Y es que esas dos cosas se entrecruzan y uno no puede definir tan claramente como una línea divisoria tan radicalmente, se entrecruzan de una manera caótica, ese proceso creativo es muy caótico. Y caótico no me refiero al desorden en sí, sino al movimiento de las partículas en libertad, de los elementos, muchos elementos al mismo tiempo de una manera libre interactuando, así se cocina. Así hablamos, somos bogotanos. (...) El disco no se hizo ‘bueno vamos a hacer un bambuco y entonces esto que representa un poquito de lo caribeño’... No, sino que es algo que va surgiendo caóticamente, en el origen, aunque es racional, obras que se piensan racionalmente, el proceso es bien intuitivo, entonces yo creo que esas músicas surgen así porque está como a propósito, cuando una sopa se hace pero uno puso el agua, el otro puso la yuca, otro puso la carne, cocinan varios y eso queda rico, así queda.”

Al señalar el recuerdo como un mecanismo para la conformación de material para discursos musicales en potencia, se enfatiza la importancia de la intertextualidad en la constitución de competencias musicales que generan y producen sensaciones y experiencias estéticas (*aesthesis*) que remiten a la identificación de tópicos musicales afines a realidades extramusicales ligadas a conceptos como lo urbano. En este orden de ideas, Castaño abre la posibilidad de ejemplificar cómo, a través de una sintaxis

determinada (disonancias, modos, etc.), se presentan tópicos musicales hipotéticos que funcionan a un nivel de connotación de carácter simbólico donde signos musicales motivan, a un nivel pragmático, índices extramusicales; en este sentido, una disonancia que se relaciona con las identificaciones entre el caos y el devenir de la ciudad.

Así pues, y con relación a la música andina específicamente, se pueden realizar vínculos entre algunas de las canciones con músicas de las zonas andina y pacífica colombiana –como en el caso del ‘Bambuco de la orilla’ o ‘El Trasnocado’⁷⁷– o con lugares geográficos –en el caso de la canción ‘Los Cerros Testigos’–, permitiendo su comprensión en relación con la dedicatoria⁷⁸. Este tipo de referencias paratextuales, que guían la escucha del disco hacia determinados imaginarios y su relación con las

⁷⁷ Resulta particularmente interesante que la canción de ‘El Trasnocado’ sea citada o identificada por parte de críticos musicales como una guabina (reseña, revista *Semana*, 28 de noviembre de 2009), mientras que el mismo compositor hable de ella como un bambuco (comunicación personal. Ver Anexos). Estas diferencias serán revisadas y criticadas en el presente trabajo con el fin de hablar de un tópico musical andino colombiano hipotético.

⁷⁸ Aparecen referencias a nivel mediático tanto a músicas andinas colombianas –las citadas anteriormente y el torbellino– como del Caribe colombiano –como el porro pelayero– (Ver Vega 2006). Dentro de la lista a los 10 mejores discos del año 2009, la revista *Semana* habla del disco ‘Meleyólamente’ del Gallo/Flórez Dúo, integrado por Ricardo Gallo y Alejandro Flórez, y que incluye canciones del disco ‘Los Cerros Testigos’, como un disco alusivo a “la mejor guabina vanguardista” (www.semana.com/cultura/articulo/los-10-mejores-discos-colombianos-2009/111219-3).

tradiciones musicales de la zona andina colombiana, son complementados a nivel sonoro por la manera en que la música produce significados. Estos significados, relacionados con tales tradiciones, son subrayados de manera concreta mediáticamente y complementan imágenes de mundo que refuerzan ciertas identificaciones.

En concreto, el compositor Ricardo Gallo arguye que su interés en el disco ‘Los Cerros Testigos’, como parte del colectivo de la escena de *La Distritofónica*, era el de:

“Encontrar algo que tenga una entidad, que hable *de donde viene esta música* y al mismo tiempo generar una *propuesta musical nueva (...)* generar sonidos nuevos”

En esta aclaración se pueden indagar dos cosas fundamentales: Por una parte 1) la intención de establecer, dentro del disco, referencias a estilos musicales diacrónicamente antecesores relacionados más con una red intertextual que tiene directa relación con gustos musicales específicos del compositor que con una tradición y, por otro lado, 2) la intención compositiva (poiesis) de desligarse de discursos hegemónicos alusivos a tales tradiciones a partir de su incursión tanto en una escena musical

completamente disímil (como la del colectivo de *La Distritofónica*), como en un lenguaje musical no común estilísticamente⁷⁹. En efecto, y como el mismo Gallo señala “los bambucos es algo con lo que crecí [sic]” y el disco ‘Los Cerros Testigos’ se transforma en:

“Un homenaje a esa tradición, a la tradición del bambuco (...) quise hacer una melodía *que sonara a bambuco* (...) pensando en el estilo, pensando desde el piano como crear un movimiento que genere la sensación de ese estilo”

En este sentido, las referencias alusivas al bambuco permiten hablar de una intención tópica, dentro del discurso musical de Gallo, relacionada con la música andina colombiana. Como lo confirma el mismo compositor, en el disco existen relaciones semánticas específicas que incluyen “giros melódicos que hicieran alusión a una guabina lenta y al bambuco (...) bombo y redoblante pensando en un sonido [de bambuco] (...) y 6/8 contra

⁷⁹ Como se ha revisado en el capítulo anterior, hablar del jazz, como un estilo atípico dentro del disco en relación con las tradiciones musicales, no resume, explica o permite realizar descripciones veraces sobre las cualidades musicales del mismo. Juan Manuel Toro habla de música experimental, por ejemplo, a la hora de definir las intenciones estéticas del grupo (Ver capítulo ‘3.1. El colectivo de *La Distritofónica*’). Sin embargo, resulta problemático seguir hablando de categorías genéricas (y generales) para describir la complejidad de las redes intertextuales y competencias musicales que se acoplan en la construcción del disco.

3/4 (el ritmo básico de bambuco)”⁸⁰. Sin embargo, lo interesante en la obra total, es que este tipo de relaciones no tienen que ver unívocamente con la tradición de la música andina colombiana sino que, como parte de las intenciones compositivas de Gallo, tienen que ver, inclusive, con las tradiciones de la música del Pacífico colombiano, en concreto con las del currulao. Aclara Gallo que “existe la intención de hacer un comentario y conectar la música, [ya que] *hay currulaos que los llaman bambucos viejos*”. Señala Gallo que su discurso musical incluye un interés por:

“Las conexiones que hay entre músicas aparentemente disimiles (...) por ejemplo entre el currulao y el bambuco. Esas relaciones rítmicas y gestuales a *nivel melódico y rítmico* y una multiplicidad de cosas en el currulao se tocan de una manera de una parte a otra, es una paradoja, hay diversidad pero también conexiones, y esto se puede extender a todo el territorio latinoamericano. Hay 6/8 contra 3/4 prácticamente en todo el territorio latinoamericano.”⁸¹

Gallo genera una yuxtaposición, si pudiera decirse, en su discurso musical en relaciones formales, métricas y melódicas entre bambuco y el currulao para generar, más que una paradoja, una cadena de interpretantes

⁸⁰ Con respecto a estas referencias con el ritmo básico del bambuco y variantes ver Miñana 1997, pp. 175-180.

⁸¹ Comunicación personal. Ver Anexos.

que se relacionan con unidades sintácticas específicas, como en el caso de la hemiola entre el 6/8 y el 3/4, las formas binarias simples de bambucos y currulaos y giros melódicos particulares.

“En el ‘Bambuco de la orilla’ y hay también una alusión a la música del Pacífico; entonces la melodía es como un AABA, más o menos, tiene una primera parte que tiene cambios armónicos de una manera *como hay muchas canciones de bambuco donde hay varios cambios armónicos sencillos dentro de una tonalidad*, y luego en la parte B hay simplemente dos acordes que es un poco como *más de la música de las costas en general*, pero bueno en el Pacífico también donde se intercalan dos acordes todo el tiempo y bueno esto da libertad para improvisar que tiende a ser más con ciertas alusiones rítmicas a la música del Pacífico pero manteniendo la conexión con lo que vino antes.”

Gallo habla acá de referencias intertextuales alusivas al estilo de los bambucos de vertiente campesina de la zona del Cauca colombiano de formas binarias sencillas y pocos movimientos tonales (Miñana 1997, 175), aspectos que, intertextualmente, son recurrentes al currulao. Esta opinión que relaciona el currulao con el bambuco era discutida y criticada también por Davidson (1970). En efecto, el currulao, música del Pacífico colombiano (zona del Cauca y Valle del Cauca), se encuentra en una

métrica similar a la del bambuco y es llamado, como se señala Gallo, con el nombre de “bambuco viejo” en la zona del Cauca.

“Si tú tienes un grupo de currulao y lo pones al lado de un trío de cuerdas pues tú dices: ‘En la superficie suena súper diferente’, pero cuando comienzas a hacer esas relaciones dices: ‘¡ah! ¡Un momento! Acá hay algo parecido rítmicamente, inclusive estos *gestos melódicos que son parecidos*, etc.’”⁸²

Así pues, el ‘bambuco de la orilla’ fue concebida como un comentario tanto al bambuco como al currulao. Su melodía (Ver imagen 4), de carácter hexatónico, involucra una distribución que le permite insertarse en una sonoridad diatónica muy similar a la sonoridad de las músicas del Pacífico colombiano interpretadas en marimba. Digo “similar”, enfatizando que la construcción de marimbas de chonta, instrumento típico de la zona y en el cual se ejecutan currulaos, difiere en su afinación del piano moderno en la distribución interválica de sus notas⁸³. Este aspecto, implica que exista una diversidad de afinaciones en los currulaos tradicionales. Sin embargo,

⁸² Ricardo Gallo. Comunicación personal. Ver Anexos.

⁸³ El piano moderno posee una afinación en diferencia interválica de 200 cents para los tonos y 100 cents para los semitonos, mientras que la afinación de la marimba equiheptatónica promedia los 171 cents. (Ver Miñana 1990, 28-29 para más información).

lo importante en esta afirmación es que, pese a la diversidad de afinaciones, sí existe un paradigma sonoro que tiende a las afinaciones equiheptatónicas, e incluso equipentatónicas –como algunos xilófonos de Guinea– (Ver Miñana 1990, 24). Esto explica por qué en la interpretación del currulao en marimba de chonta, no tiene relevancia desde qué nota se empieza a tocar siempre y cuando se toquen los mismos patrones melódicos para determinada pieza dado el carácter isotónico de la música. En efecto, existen marimbas afinadas diatónicamente, pero sobresalen las construcciones equiheptatónicas (división de la octava en siete sonidos separados por intervalos iguales de 171 cents) (Ver Miñana 1990). Así pues, con base en esta breve explicación de la interpretación del currulao en la marimba se pueden explicar apreciaciones de tipo “occidental”, como las que realiza Gallo, para aducir que la distribución diatónica de melodías alusivas al currulao es perfectamente plausible en un disco como ‘Los Cerros Testigos’. Acá hago énfasis en el contacto de Gallo con los festivales tradicionales del Pacífico colombiano, siendo un aspecto de clara importancia en la constitución de competencias musicales afines, redes intertextuales que afectan procesos creativos y la consecuente composición de temas musicales que aluden a tópicos musicales concretos.



Imagen 4. Tema del ‘bambuco de la orilla

De manera anexa, señalo una particularidad en la melodía del ‘Bambuco de la orilla’ y es su relación con la pentafonía. La melodía se inscribe en una línea de carácter pentatónico, estos es, desarrolla un comportamiento escalístico particular, algo que se relaciona con cierto “sabor incaico” típico no solo en ciertas melodías del continente americano –consecuencia clara del cuento de la pentafonía que señala Mendivil 2013– sino en bambucos del sur de Colombia (Miñana 1997, 181). Así pues, la melodía pentatónica que se da en el ‘Bambuco de la orilla’ –plausible de ser utilizada entre las tonalidades de do mayor y la menor– adhiere las notas fa y si; notas que enfatizan falsas relaciones de tritono apelando a un carácter modal/tonal hexatónico, que pueden remitir a la tonalidad de do mayor, valga la redundancia (Ver imagen 5) pero que en el contexto del disco pueden ser entendidas como una escala locria sobre la nota La. Esto permite explicar las opiniones de Alejandro Flórez, tiplista del Gallo/Flórez Dúo,

quien relaciona el tema del ‘Bambuco de la orilla’ con la interpretación de la marimba:

“Hay una cuestión de lenguaje, como del tratamiento armónico que tiene que ver mucho con cómo se maneja en la marimba, que es una cosa muy básica modal, es un I-V pero modal porque la marimba es diatónica entonces es como La mayor-Mi menor-La mayor-Mi menor es una cuestión que en cualquier música te genera *un sonido como primario* que no es la cuestión de la armonía de las dominantes secundarias”⁸⁴

En efecto, y como he explicado, la relación de afinación equiheptatónica con la afinación diatónica, permite la imaginación de melodías alusivas al bambuco y al currulao en la marimba así como a su contextualización en sonoridades tonales de referencia modal-tonal sin anular que se generen relaciones con sonidos de carácter primario o primitivo, como se asumía eran las melodías de carácter pentatonal de los bambucos de carácter arcaico (Davidson 1970, 170-173; Miñana 1997, 181)⁸⁵

⁸⁴ Alejandro Flórez, comunicación personal. Ver Anexos.

⁸⁵ Ver nota al pie 36.



Imagen 5. Notas del tritono (fa-si) que resuelven en do mayor en la melodía del ‘Bambuco de la orilla’.

Como añadidura a este tipo de referencias, a nivel melódico, repito, existe una particularidad que permite generar una relación interrelacionada específicamente entre la pentafonía en la música andina y el bambuco. Tal y como se ha mencionado en el capítulo 2.5, a partir de una exploración arqueológica foucaultiana en la construcción de un discurso sobre la música andina, Julio Mendívil explica la manera en que este discurso se valió de una relación por sinécdoque entre la pentafonía y la música incaica para establecer un estereotipo sobre la misma y la música de los Andes (Mendívil 2013). En efecto, este estereotipo, que el mismo Mendívil critica, genera un problema sobre la realidad de las estructuras musicales que han sido dejadas de lado y que han sido “dominadas” por el discurso de la pentafonía en el repertorio andino. Esta argumentación se puede concatenar

con las referencias metatextuales que el mismo Gallo realiza sobre el disco.

Enfatiza el compositor que:

“Todo este disco está pensado *desde lo melódico* (...) [En ‘El Trasnocado’] pensé una melodía *más de bambuco, más a chirimía, más indígena*, un *approach bartokiano* (...) armonía cuartica bajo la melodía”

Así en una canción como ‘El Trasnocado’, las referencias musicales a lo indígena se realizan a partir de material melódico pentatónico dentro del cual, nótese la aclaración, aparece la cadencia 7-5-4-3 identificada por Hernández como característica del *tópico de la melancolía*. (Ver imagen 3). En efecto, hablamos de una melodía pentatónica que, de igual manera al ‘Bambuco de la orilla’, gira alrededor de la escala (diatónica con relaciones equiheptatónicas con el currulao) de do mayor y la menor. Esto, pese a que evidentemente no es visible en el tema dadas sus características pentatónicas, sí es utilizado como argumento de base en los desarrollos improvisatorios que Gallo realiz –de carácter diatónico–. De igual manera, las opiniones de Gallo, cuando menciona interrelaciones indígenas y pentatónicas, así como las relaciones entre el bambuco y la pentafonía, no

anulan el énfasis en una doble dimensión de interpretación intertextual con el currulao dado la opinión del compositor.



Imagen 3. Tema de ‘El Trasnocado’. Cadencia 7-5-4-3 con síncopa en el cuarto grado.

Concretamente, y en relación al tópic, si partimos de las características que señala Hernández como parte del *tópico de la melancolía*, se podría argumentar que éste es nulo en repertorios afines a la escena musical de *La Distritofónica* debido al tipo de música que el mismo Gallo interpreta. Así pues, revisando tales características en este repertorio, podemos deducir que en relación a las canciones ‘Bambuco de la orilla’ y ‘El Trasnocado’ 1) aparece la hemiola entre las métricas 3/4 y 6/8, lo que genera una doble referencialidad a géneros como el bambuco y el pasillo (músicas andinas) y al currulao (música del Pacífico), 2) al ser canciones que se insertan dentro del lenguaje del jazz (con características modales y alusivas al free jazz), desaparecen las configuraciones de tensión por

dominantes secundarias y relaciones entre tonalidades relativas, 3) al ser música instrumental no existe texto alguno que pudiera instaurar algún tipo de referencialidad a alguna emoción o afecto específico y 4) la cadencia 7-5-4-3 aparece tal y como la identifica Hernández. En este orden de ideas, se podría argumentar que el tópic no cumple con las características que pudieran permitir su identificación, a excepción de la última (la cadencia 7-5-4-3) aspecto que cuestiona no solo la funcionalidad del tópic alrededor de una única motivación (la cadencia) para el tópic.

Lo que aparece en un repertorio como el de Ricardo Gallo, es una serie de rearticulaciones características que permitirían la posibilidad de identificación del tópic de la melancolía y la configuración de un tópic alusivo a la música andina colombiana a partir de las relaciones que sinécdoques como la hemiola y la pentafonía generan. Esto permitiría pensar la posibilidad de ciertas alusiones concretas y específicas al estilo del bambuco en este repertorio. Ahora bien, y volviendo a las características melódicas, el aparato discursivo que ha generado estereotipos y convenciones que relacionan la pentafonía con la música andina y la idea de una música indígena prototípica, ha permitido que tal sinécdoque (la cadencia), inclusive, pueda ser manipulada como parte de discursos

específicos que traten sobre lo indígena como se puede revisar en el repertorio de Gallo. De hecho, una de las características de la cadencia 7-5-4-3 que identifica Hernández, es su funcionalidad dentro de sonoridades o escalas modales/tonales. En este sentido, la cadencia puede funcionar en la canción ‘El Trasnocado’ habilitando su funcionamiento en repertorios tonales/modales no pentafonales.

De manera complementaria, cabe destacar que las opiniones sobre la canción ‘El Trasnocado’ remiten y aluden a sentimientos de nostalgia – emoción de valencia negativa parafraseando a Hernández 2012b– y aluden, en palabras del compositor “a las músicas indígenas, las alboradas, [en] una relación muy remota.” Si bien esto confirma la persistencia del cuento de la pentafonía que critica Mendivil en repertorios no tradicionales, lo interesante en este punto es justamente que pese a ser un repertorio que circula en un Mundo de Arte, como diría Becker, completamente disímil estéticamente al de la tradición de la música andina colombiana, se presentan alusiones a músicas indígenas y emociones de valencia negativa a partir de este tipo de relaciones que vinculan, en un mismo discurso musical, sentimientos de nostalgia, melodías pentatónicas y músicas indígenas.

Así pues, como añadidura a esta dimensión poética, resultan de vital importancia las referencias e interpretaciones a nivel estético. Parte las mismas se originan, en relación a la presente argumentación sobre un tópico musical alusivo a la música andina colombiana, en las opiniones de parte de los mismos integrantes del cuarteto y del colectivo de *La Distritofónica*. Señala Mange que:

“El disco de Gallo [‘Los Cerros Testigos’] *tiene muchas influencias de las músicas andinas* porque Gallo *creció con esa sonoridad, cerca, en su casa*. Yo también tengo una tía que estuvo muy cercana a la música andina pero yo tenía esa imagen como de *los viejitos con su tiple, los tíos y los abuelos*; y él rompe mucho con eso, con las dos cosas: con el cliché caribeño y del Pacífico, y con cliché del tiple andino, pero de alguna manera están ahí implícitos desde la misma portada, la cual la verdad nunca me ha gustado; ese diseño de los discos de Gallo es el que menos me gusta porque *me parece un poco gris. Igual es Bogotá, así es Bogotá*. El diseño es como opaco, gris, como sin mucha gracia.”

De la opinión de Mange se pueden inferir algunos puntos: Por una parte este imaginario que relaciona la tradición de la música andina con el tiple como un instrumento que interpretan generaciones más longevas, y por otro lado, la idea de Bogotá como una ciudad gris y opaca. Sin embargo, interesan aún más las construcciones sobre una emoción alusiva a un

sentimiento de nostalgia en el disco y que tienen relación con el *tópico de la melancolía* identificado por Hernández en repertorios andinos a través de una emoción de valencia negativa. De esta manera Luís Daniel Vega enfatiza que:

“Desde el título nos está diciendo que el disco *sucede en Bogotá*, lo que quiere decir que es *música hecha en Bogotá* y que transmite de alguna manera la sensación de alguien que ha vivido en Bogotá, que ha salido de Bogotá y que ha vuelto a Bogotá. Entonces es un disco un *muy nostálgico* y muy caótico. Es decir, el título *no puede ser más nostálgico.*”

Y el mismo Ricardo Gallo en relación al tema ‘Los Cerros Testigos’ que:

“Sí, la melodía y la canción tiene un estado de ánimo *nostálgico*, hay algo ahí, no es la más rumbera de las canciones, por decirlo de algún modo. Uno comienza a asociar esos sentimientos a palabras y a sensaciones, pero esas asociaciones se hacen por fuera, un colombiano, un bogotano puede decir: ‘Sí, eso se me hace familiar y lo relaciono con de dónde vengo’ pero son cosas que pasan en la mente, no es algo que necesariamente está en la música”

Si bien es cierto que, como menciona Gallo, la generación de imaginarios, símbolos y tópicos musicales son interpretados por oyentes

específicos que, en base a determinadas competencias musicales, pueden identificar emociones y representaciones concretas, también es cierto que la música, desde un nivel pragmático, motiva tales asunciones e identificaciones por medio de relaciones intertextuales que contribuyen a la identificación de tópicos específicos. Así pues, si se revisan las referencias estéticas de parte de algunos de los integrantes del colectivo, surgen opiniones contradictorias que remiten indistintamente a la música andina colombiana y a la música del Pacífico colombiano a partir de signos musicales afines. Por ejemplo señala Luís Daniel Vega que:

“Si uno tiene letra uno evoca cosas muy fácilmente y suscita imágenes en el oyente con mucha más facilidad que con un disco de jazz que no solo *apela a las músicas bogotanos por excelencia que son los bambucos y los pasillos sino a músicas del Pacífico y el Caribe colombiano*. Gallo en algunos temas lo menciona: por ejemplo el ‘Bambuco de la orilla’ es un bambuco, pero en el resto hay pasillos con currulaos o cumbias con bundes, es como un *melting pot* muy poderoso, como una mezcla poderosa de lo *que es Bogotá: un puerto ahí en las montañas donde llegan y llegan tantas músicas.*”

Esta opinión, que se relaciona indirectamente con la posible nulidad del tópico de la melancolía identificado por Hernández en un disco como ‘Los Cerros Testigos’, es fundamental respecto a la manera en que sintaxis

específicas pueden tener niveles de connotación diversos que se relacionan con tópicos musicales conllevando a lo que el mismo Vega llama un *melting pot*, esto es, una zona de un alto nivel intertextual donde interpretaciones diversas aluden, como en las opiniones citadas de Juan David Castaño, a una sensación de caos. Sensación que se relaciona al mismo tiempo con Bogotá y su caos como ciudad. De nuevo surge la necesidad por revisar gustos musicales que permiten la identificación de competencias musicales en procesos de creación.

“Hay que aclarar que lo caótico no se debe ver desde el prejuicio. En un proceso caótico como es un remolino, o la forma de las nubes, o la armonía que puede haber en los ruidos de un trancón en algún momento, detrás de eso hay una visión estética, *una visión de orden que decide organizar eso en el interior, del que oye, la música sucede adentro*. El caos no es el desorden y dentro de eso también está el bambuco porque está el recontra propósito. Recontra bogotano, recontra descriptivo. [También] es costumbrista, le está hablando a sus padres, sus abuelos. Entonces yo creo que la música tradicional andina es parte de los elementos que entran en esa sopa, en ese sancocho.”⁸⁶

Como señala Mange, Gallo posee una relación directa desde su casa con las tradiciones de la música andina colombiana y no se pretende acá

⁸⁶ Juan David Castaño, comunicación personal. Ver Anexos.

analizar la manera en que tales competencias se construyeron sino más bien citar el hecho de que existió una escucha que llega a conformar tópicos identificables por personas específicas. Señala Jorge Sepúlveda que en el disco ‘Los Cerros Testigos’ se hacen presentes:

“Ritmos del interior como el bambuco, de las costas como el currulao [Pacífico] y el *Porro* [Atlántico] y habían otras que no tenían un referente colombiano, pero la mayoría sí lo tenía. A mí siempre me pareció que lo de Ricardo [Gallo] fue *muy experimental* pese a que se basaba en ritmos colombianos, muy experimental sus estructuras, las formas de tocarlas, él siempre nos pedía que no cayéramos en el ritmo como plano, sino que experimentáramos con eso entonces con Ricardo siempre había que pensar un poco en que más ponerle al ritmo tradicional.”

De nuevo, se abren negaciones respecto a la identificación del cuarteto como un cuarteto de jazz, pese a que otros miembros del colectivo lo tienden a identificar como tal. Señala Luís Daniel Vega:

“Después cuando él me mostro el disco del cuarteto [‘Los Cerros Testigos’] yo quede como: ‘¡Wow!, aquí me están diciendo algo nuevo’, y que no suena ni a [Juan Sebastián] Monsalve ni a Pacho Dávila ni a Antonio Arnedo, suena a Ricardo Gallo, con un estilo muy particular [y] muy criticado porque *él no es un pianista de jazz en el sentido estricto de la palabra*, porque viene de la improvisación, de la música

electroacústica, de la música contemporánea y eso se nota en sus discos.”

Así pues, y desvinculando inclusive la música de Gallo de experiencias y recuerdos previos, Vega abre una red intertextual dentro de la cual pudiera incluirse Gallo y que, en base a su propia experiencia, afecta la escucha de nuevos textos. Alejandro Forero comenta que:

“Este disco de Ricardo [Gallo] [‘Los Cerros Testigos’] es como más introvertido de cierta manera, como un *lenguaje más calmado*, no están los vientos que explotan para generar *ruidos o sonoridades tan fuertes*, entonces el jazz se centra como en lugar más íntimo. Hay unos bambucos, cosas así, pero para nosotros significó como eso: Una exploración estética más de lo que estábamos logrando entre todos, una sonoridad más íntima.”

En efecto, la opinión no es unívoca respecto a un género musical específico, sino que, repito, apela a un género experimental donde diversos tópicos musicales son citados y articulados dentro de un discurso musical. También complementa Toro que:

“[La música de Ricardo Gallo] tenía que ver mucho más directamente con el folklor. (...) *Con el bambuco y música de la costa: eran como puyas, porros y lo de lo del Pacífico*. No

había como mucho vínculo. (...) Ricardo tiene mucha más cercanía con la música del interior [música andina] que todos nosotros. Por ejemplo, él, si se deja soltar, eso es lo que va a soltar, *si él se pusiera a hacer bambucos y pasillos le fluirían de una manera bien natural.*”

De manera complementaria al disco ‘Los Cerros Testigos’ existe otro disco en el cual se reinterpretan algunos temas y que permiten la corroboración de ciertos signos que gestionan interpretaciones relacionadas con un tópico alusivo a la música andina colombiana. Este disco, del Gallo/Florez Dúo⁸⁷, es el ‘Meleyólamente’ y aparece como una experiencia de creación musical que se adhiere a la argumentación.

⁸⁷ Ver <http://www.ricardogallo.com/site/projects/galloflorez?lang=es> y <http://www.alejandroflorez.com/gallo-florez.html>.

2.3. Alejandro Flórez, el *Gallo/Flórez Dúo* y el ‘Meleyólamente’.

Durante su estancia en los Estados Unidos Ricardo Gallo tuvo contacto con el guitarrista Alejandro Flórez. Este último ingresa en el año de 1997 al pregrado en música de la Pontificia Universidad Javeriana (PUJ) en el énfasis de guitarra clásica, aunque paralelamente recibe clases de jazz de la mano de Gabriel Rondón y Edilon Sánchez. El contacto con estos profesores, motiva su entrada a los ensambles de jazz de la PUJ dirigidos por Antonio Arnedo, en un principio, y por Pablo Mayor, a la salida del primero de la universidad. Flórez recuerda inclusive que:

“En esa misma época empezaron los viajes de gente de Bogotá a los festivales de los pueblos. Mucha gente viajó a Puerto Escondido, a Ovejas, a San Basilio de Palenque, gente se fue al Pacífico a estudiar a *Guapi*, *Timbiquí*, a San Jacinto y esa gente volvía con cosas con ideas.”

Esta cita, hace alusión a los músicos de *La Distritofónica* y la búsqueda por una identidad a través de las tradiciones de las músicas de las costas colombianas. Así pues, dentro de su formación en guitarra clásica,

Flórez mantiene un contacto –ahora a través de un repertorio clásico– con la música andina colombiana:

“Cuando entré a estudiar música tuve la oportunidad de tomar clases de guitarra clásica y una de las primeras piezas fue el bambuco de Adolfo Mejía: ‘El bambuco en Mi menor’, es como un *estándar*”⁸⁸

Sin embargo, y paralelo al estudio de la guitarra, Flórez se aproximó a un instrumento que, desde diversas opiniones, es el instrumento por antonomasia de la música andina colombiana: El tiple⁸⁹; instrumento que empieza a estudiar a través de la práctica de ritmos básicos y canciones típicas dentro del repertorio:

“Empecé tocando canciones que todo el mundo conoce como ‘Pueblito viejo’, ‘El camino de la vida’, ‘Si pasas por San Gil’;

⁸⁸ Piezas como la señalada por Flórez, comprendían un repertorio guitarrístico que permitiera aproximaciones desde la academia a repertorios populares. Figuras como las de Gentil Montaña, compositor tolimense, representan, dentro del repertorio de la guitarra clásica, intentos por una valoración estética de las músicas populares colombianas. (Ver Santamaría 2007a sobre el problema de la devaluación de prácticas musicales populares y su relación con la academia musical).

⁸⁹ Con respecto a las opiniones que ubican al tiple como un instrumento determinante en la interpretación de la música andina colombiana se deben revisar las opiniones de Añez (Ver Añez 1951) quien defendía su relación unívoca con el bambuco y la música andina en general.

yo me sé muchos estándares de ese tipo de repertorio, como de los sesentas y setentas.”⁹⁰

No obstante, el acercamiento al instrumento, lejos de estar ceñido a una estructura dura que permitiera ahondar en una tradición andina, se vio afectada o “viciada”, si se puede decir, por la escucha de otras músicas pertenecientes a otras tradiciones de manera que la interpretación de canciones típicas del repertorio andino colombiano fuera paralela a la interpretación y aprendizaje de otras.

“El mundo del tiple y sobretodo la música andina en Bogotá y en Colombia es un mundo muy rico y que tiene una tradición muy fuerte y muy profunda, realmente *nunca ahondé en esa tradición* del tiple tanto como me hubiera gustado pero en esa época tenía otros intereses más alternativos, de música popular, del rock. (...)”

⁹⁰ Resulta particular que Alejandro Flórez se refiera a canciones tradicionales del repertorio andino como *estándares* haciendo alusión a la influencia del jazz en su modo de concebir la interpretación musical. Esto da cuenta de la manera en que procesos creativos se circundan por una competencia musical que comprende intertextos varios que la afectan. Conjuntamente, esta red intertextual será la que complementará competencias estratégicas específicas cuando se realicen interpretaciones relativas a tradiciones, músicas y discursos musicales concretos.

Hago esta aclaración dado que Flórez es un nuevo ejemplo de la manera en que relaciones intertextuales conforman competencias musicales que afectan procesos de creación. Señala Flórez que:

“En mi época estaba en auge Guns N and Roses, Metallica, Megadeth, lo que hubiera en la radio que fuera como *Hard Core* o medio fuerte me gustaba, tenía un grupo como de amigos del colegio, no tocábamos mucho, era como una actividad de amigos, de garaje pero *paralelamente estudiaba guitarra clásica* y algunas cosas de teoría y de musicalidad digamos acá en Bogotá. (...) en guitarra clásica como: Fernando Sor, [Mateo] Carcassi, [Mauro] Giuliani y los ejercicios de Do mayor y sol7”

Como puede inferirse, en relación con las influencias que conllevaron a la conformación del colectivo *La Distritofónica*, se presenta de nuevo un gusto musical complejo que permite generar nexos intertextuales a través de afinidades musicales. Esto también lo confirman opiniones como la de Luís Daniel Vega quien enfatiza que:

“Da la casualidad que nosotros nacimos a finales de los 70 y para nosotros, en mi caso personal, *las músicas andinas pertenecían a un ámbito académico*, por allá en un sitio muy específico. (...) La música de cuerdas solo sonaba o suena en las emisoras culturales, es decir, tiene cierto tópico académico. *No son populares*, son populares en cierto grupo intelectual o

académico. Hablando en mi caso específico, yo crecí escuchando rock n' roll, y lo mismo les pasó a ellos, escuchando rock n' roll y después entraron a ver estas músicas desde Nueva York.”

En efecto, resulta importante esta aclaración que relaciona bilateralmente la música de corte académico que circula en las universidades con la música que mediáticamente circula en emisoras culturales. La profesionalización de la música popular en el medio colombiano ha tenido diversas discusiones como señala Santamaría 2007a, sin embargo, lo importante respecto a este punto en el contexto de la presente investigación, es enfatizar que una realidad del mundo globalizado es justamente esta superposición de realidades culturales que se afectan mutuamente, de manera que sea inevitable el que un individuo este permeado por todas ellas en mayor o menor medida y que, consecuentemente, la conformación de competencias musicales se vea afectada por tales superposiciones. En últimas, procesos de creación como los que se generan en un contexto como el del colectivo de *La Distritofónica*, son mediados por relaciones mediáticas que agencian

información que los afecta indefectiblemente y, recíprocamente, éstos, a través de competencias estratégicas, aluden a su crítica⁹¹.

En el año 2000, Flórez viaja a los Estados Unidos, y en la *North Texas University* finaliza su pregrado en música y realiza una maestría en jazz con un subénfasis en composición clásica donde aparece un acercamiento a la música electroacústica. Para el año 2005, momento en el que finaliza sus estudios, se establece en la ciudad de Nueva York donde crece un interés por la música colombiana.

“Ya llevo 8 años allá *estudiando música colombiana de maestros colombianos en Nueva York* que es una forma indirecta de llegar a algo y obviamente he venido acá a festivales pero la mayoría de ese intercambio ha sido en Nueva York.”

En este ambiente, el tiple adquiere una importancia vital como medio de identificación con las músicas no solo colombianas sino

⁹¹ El antropólogo indio Arjun Appadurai menciona una serie de *paisajes*, a modo de mapa conceptual a través de los cuales realiza un crítica a la Modernidad, para enfatizar la manera en que se genera una dislocación en el ambiente globalizado a causa de la sincronicidad de escenarios culturales enfatizando que el *locus* final de este conjunto de paisajes perspectivas es el propio actor individual (Appadurai 2001, 47). Esto tiene directa relación con la manera en que en los actores del colectivo de *La Distritofónica*, así como Alejandro Flórez, son el *locus de enunciación* de discursos musicales que critican tal sincronía cultural (En el capítulo 2.4 de la presente tesis reviso las opiniones de appadurai con relación a este *locus* de enunciación que es el individuo mismo para integrarlas al marco metodológico).

latinoamericanas. De hecho, Flórez señala la manera en que dentro de su aprendizaje de la música colombiana de mano de músicos colombianos en Nueva York, se vinculó a grupos que interpretaban músicas del Atlántico colombiano:

“Del Atlántico conozco a dos tamboreros jóvenes: uno de Barranquilla que se llama Roland Polo, que también toca gaita y es cantante, y uno, creo que es de Palenque, Morris Cañate [que] estudio con ‘Batata’, un gran tamborero [que] tiene un sonido muy moderno en el tambor. (...) con ellos compartí muchísimo. Toco en el grupo de ellos pues es música para bailar. [Toco] tiple y guitarra. (...) La función del tiple es como una especie de tres cubano, una especie de montuno no es el tiple rasgado, sino soleando.”

De nuevo resultan importantes las ubicaciones de instrumentos, ceñidos e identificados generalmente con ciertas tradiciones, dentro de repertorios afines como el caso del tiple –instrumento típico colombiano– en la música cubana. Ahora bien, dentro de estos contactos, surge el de Alejandro Flórez y Ricardo Gallo, quienes conociéndose desde 1997 en el ambiente de la PUJ consolidaron su amistad en la ciudad de Nueva York.

“Cuando yo llegué a la casa de él empezamos a tocar, a pensar en la música colombiana y sobretodo en *la música andina como*

una manera de explorar ese vínculo con la tradición colombiana pero también como un vehículo para experimentar, tomábamos estándares colombianos e improvisábamos sobre ellos, los desarmábamos y hacíamos unos arreglos un poco (...) Teníamos un repertorio de bambucos, pasillos: ‘El bunde tolimense’, ‘Brisas de Santa Helena’, un bambuco muy bonito llamado ‘Cuatro Preguntas’, ‘Vino Tinto’... para nosotros fue una época de aprender.”⁹²

La música andina colombiana, en este contexto, sirvió como medio para subrayar una identidad colombiana. Sin embargo, este acercamiento estaba desligado de los discursos de autenticidad que abogan por un purismo en defensa de una tradición.

“Para muchos de nosotros ese acercamiento a la música colombiana era un poco ingenuo, como decir: ‘Nosotros no hemos oído esto, sabemos que existe pero no lo manejamos bien’. (...) Ninguno de los que estaba ahí era un experto folklorista, tuve la oportunidad de interactuar con músicos que si tenían ese conocimiento pero para muchos de nosotros fue como descubrir los ritmos.”⁹³

La opinión de Flórez entonces, relaciona el conocimiento de una tradición, a través de una escucha somera, con la interacción entre músicos que tuvieran un mayor contacto con las mismas. De igual manera, y como

⁹² Alejandro Flórez. Comunicación personal. Ver Anexos.

⁹³ Alejandro Flórez. Comunicación personal. Ver Anexos.

lo comentaba el mismo Flórez, sí existe un conocimiento a través de la interpretación de lo que el mismo Flórez llama “estándares colombianos” pero, efectivamente, desde un enfoque estilístico que ubica al jazz como referencia interpretativa. Luis Daniel Vega enfatiza que:

“(…) Este dueto empezó tocando música andina en Nueva York, queriendo hacer *música andina tal cual* pero en Nueva York, pero resulta que se van por otras vertientes. Cuando se dan cuenta de que no les pertenece esa tradición, uno está en todo derecho de renunciar a ello. Es como si vinieran a decir ‘¡ah! ¡Pero estos grupos bogotanos no saben tocar gaita!’... ¿Cómo así que no saben tocar gaita? La están tocando *como sonaría una gaita en Bogotá*. Así estén tocando la misma canción va a sonar otra cosa en San Jacinto que acá, pero tiene que ver el ambiente y la atmosfera. (...) Urián Sarmiento no va a tocar gaita de igual manera que un gaitero de San Jacinto. Teniendo en cuenta que Urián Sarmiento es un gaitero increíble no va a sonar nunca como los gaiteros de allá del otro lado”

Esta manera de concebir la música –concibiendo la tradición de músicas colombianas a través de enfoques interpretativos diversos–, no deja de lado que se construyan redes intertextuales a través de las cuales se gestionen significados alusivos a músicas colombianas evidentemente, sino que permite la interacción de tópicos musicales que motivan

identificaciones relativas a lo colombiano en repertorios no afines donde la influencia andina puede ser hipotéticamente ubicada.

“[mis composiciones eran alusivas a] sonidos de canciones que todo el mundo conoce que sirvieron de inspiración para esas cosas y a partir de ahí, de ese interés, cuando estaba tocando jazz, eso se volvió un vehículo para improvisar entonces fue un proceso como muy lento, muy de una búsqueda muy personal”⁹⁴

Esta última opinión, corrobora cómo procesos de creación como los realizados por Gallo o Flórez, realizan citaciones, alusiones y, en últimas, usos tópicos de estilos musicales a través de vinculaciones intertextuales entre canciones y sonidos donde la gestión de una competencia estratégica se supedita a una competencia específica que agencia tales aspectos.

“La idea siempre ha sido mía esto a raíz de la música de Antonio Arnedo con la experiencia de Pablo Mayor, con la música colombiana, encontrar como un vínculo entre estos puntos dispersos: *aquí está lo andino, aquí está el jazz, aquí hay una cosa del rock*, una composición que me interesaba, intentar como de unir los puntos en un comienzo de una manera muy ingenua como decir ‘voy a componer un pasillo, con esta cosa medio atonal que estoy aprendiendo, entonces va a tener improvisación’ y eso da lugar a experimentos que a veces eran fallidos, una especie de ‘*Frankenstein*’ muy raro que es necesario.”

⁹⁴ Alejandro Flórez. Comunicación personal. Ver Anexos.

De igual manera a lo realizado por Ricardo Gallo, Flórez reconoce una influencia de las intenciones estéticas de Arnedo y Pablo Mayor, pero el punto de interés en el contexto del presente trabajo es el de criticar la manera en que, desde una intención similar a la de los músicos citados, esto es, la de vincular músicas colombianas con otros géneros, el interés de Flórez era el de llegar a la creación de música que, dada la carga de significados alusivos a músicas colombianas, se pudiera revisar –funcione o no– como un lugar de congregación de diversos tópicos discursivos aludiendo a esta especie de *Frankenstein* musical.

“Lo que queríamos hacer no era tocar jazz como decir: ‘vamos a jazziar estos temas’, sino improvisar en ese lenguaje *que es el lenguaje del bambuco*. Eso tiene unos *códigos* como cualquier música, tiene unas formas que son muy sencillas *armónicamente y melódicamente*. Puede darse cuenta de que la melodía encierra el estilo de cualquier música. Si tuviera una melodía sola una flauta tocando un bambuco, o un choro, o una cumbia vas a sentir el ritmo. *Todo lo que pasa está ahí pues la melodía es eso.* (...) Uno lo puede definir como una manera de sincopar, una manera de frasear. El bambuco se puede escribir en 6/8 o 3/4, si esta en 3/4 entonces tiene un fraseo o un *feeling* completamente diferente, similar, pero afecta mucho cómo se siente, cómo se toca. De todas maneras, sea como se escriba, el bambuco tiene unos *códigos* muy característicos por así decirlo, una *síncopa* si está en 6/8, está muy ausente lo que es la corchea, hay mucho apoyo a la quinta corchea porque es un poquito fuerte, se apoya en el bajo y *hay unos giros melódicos*

muy característicos de cuestiones de frase: eso es típico del bambuco. Es como se cierra una especie de cadencia que no es que todos lo tengan. Hay una gran variedad una gran riqueza, hay bambucos que no son a sincopados, hay bambucos muy a sincopados, que parecen valeses. El bambuco es sobre el que más se ha experimentado [y] sigue siendo una cosa tradicional porque es uno de los ritmos que se reconocieron como auténticos a finales del siglo XIX comienzos del Siglo XX, que era como una plataforma para escribir como cosas de cámara. Hasta donde yo lo entiendo el grupo de bandola tiple y guitarra es un ensamble más o menos moderno a comienzos de siglo y que es una especie de grupito de cámara. Las estudiantinas, que son unos grupos grandes muchas bandolas muchos tiples hasta chelos, violines, son grupos de cámara. Ahí todo está escrito y no tienes por qué preocuparte, entonces esa influencia permitía como expandir ese ritmo y esa tradición sin que dejara de ser bambuco como una cosa muy orgánica que se hacía mucho.”⁹⁵

Flórez comenta algo muy particular: El hecho de que el bambuco, como un género identitario de la música andina colombiana, posee unos códigos que se pueden identificar en su melodía, la cual “encierra el estilo de cualquier música”⁹⁶. Así pues, cabe destacar que dentro de las competencias musicales de Flórez, existe el argumento de que el bambuco posee, desde su melodía, ciertas características que permiten su identificación como bambuco. Siendo más específico, Flórez señala que episodios melódicos cadenciales del bambuco son un medio sintáctico que

⁹⁵ Alejandro Flórez, comunicación personal. Ver Anexos.

⁹⁶ Alejandro Flórez, comunicación personal. Ver Anexos.

permite su identificación. Concretamente, y hablando de su experiencia como intérprete en los Estado Unidos, Flórez enfatiza que:

“Tocar para una audiencia colombiana siempre es difícil porque ellos tiene esa idea de lo que es la música colombiana como esa cuestión que fue grabada en los setentas, en los ochentas, una onda como de canción, como de cuestión de *nostalgia por la tierra* y eso es lo que ellos conocen como música colombiana. Estoy hablando de la gente que no es músico y hay gente que conoce mucho de música colombiana. Hemos tenido experiencia con gente que dice ‘eso está como un poco raro’”

Por una parte, Flórez vuelve y cita la manera en que la música andina colombiana remite a un sentimiento de “nostalgia por la tierra” en audiencias colombianas, mientras que por otro, cita la apariencia de lo “raro” que tiene la música realizada en dúo con Gallo. Esto apunta a dos cosas que ya he ido mencionando: Primero que la gestión de competencias musicales es la que apela a que determinados discursos musicales sean asimilados por oyentes específicos. En otras palabras, a que un oyente que ha escuchado bambucos toda su vida, pueda determinar que un bambuco, como el que realiza el dúo en una interpretación particular no tradicional, sea raro o no y segundo, a que el mismo oyente o uno con características similares –es decir competencias musicales similares– pueda identificarse con un sentimiento de nostalgia a partir de signos musicales que motiven tal

sentimiento u otros de valencia negativa –como en el caso del *tópico de la melancolía* identificado por Hernández–.

Para concretizar aún más, señalo un disco que resulta fundamental como punto de unión entre las intenciones estéticas de Gallo y Flórez, el dúo y el colectivo *La Distritofónica*. Se trata del disco ‘Meleyólamente’ editado por el sello ‘Festina Lente’ –dirigido por Luis Daniel Vega, ex miembro del colectivo de *La Distritofónica*– e interpretado por Gallo y Flórez en el formato Piano/tiple respectivamente⁹⁷.

Esta producción discográfica, que se plantea como una oportunidad para “transgredir la barrera de los géneros”, como lo señala el slogan de *La Distritofónica*, incluye dentro de sus temas canciones del disco ‘Los Cerros Testigos’, ahora con un cambio en el formato que, sin intentar subrayar cierta “andinidad” en la música, planea, como el mismo Flórez lo señala, “tocar música más que tocar el tiple o tocar el bambuco”.

Los temas del disco son siete (7):

1. ‘Bambuco de la orilla’
2. ‘Ni Ebla el páramo’
3. ‘Artificio’

⁹⁷ Flórez interpreta inclusive bandola andina en uno de los temas (‘Retrato’).

4. 'Machuqueros'
5. 'Los Cerros Testigos'
6. 'Don Contubernio'
7. 'Retrato'



Imagen 4. Portada del disco 'Meleyólamente' del Gallo/Flórez Dúo

Los temas 1, 3 y 5, compuestos por Gallo, y los 2, 4, 6, y 7 por Flórez, conforman una sesión de improvisación sobre tópicos andinos colombianos que se articulan a través de usos rítmicos, melódicos y tímbricos de manera que:

“No hay una reverencia por los ritmos, no hay una reverencia tampoco por el jazz, sino que el jazz *es un juego* y que es una expresión de ese juego, de esa libertad de esa espontaneidad y tu propones un marco que puede ser una cumbia pero al tocarlo *no estás atado a tocarlo como una cumbia.*”⁹⁸

De igual manera, en el disco no se pretende interpretar bambucos, guabinas o pasillos, músicas de los Andes colombianos ni currulaos, sino que el mismo se transforma en un lugar para la creación de discursos musicales que critican tradiciones, purismos y clasificaciones genéricas estereotípicas. Esto es evidente en la manera en que Flórez se aproximó a la interpretación del tiple. Señala Luis Daniel Vega al respecto:

“[Tocar el tiple] tiene ciertas fórmulas pero es distinto el rasgado y la forma de tocar de Alejo [Alejandro Forero], y *no tiene nada que ver con la tradición del tiple que uno ha escuchado.* A mí me parece que Alejo toca el tiple como si estuviera tocando una guitarra eléctrica y la manera de improvisar no tiene nada que ver... *es una tradición que no le pertenece al ‘man’*”

Y también Juan David Castaño:

⁹⁸ Alejandro Flórez. Comunicación personal. Ver Anexos.

“[Del ‘Meleyólamente’] Me gusta la idea de reversionar temas y si se cambian de formato, y como es piano y *tiple pues suena más andino lo andino.*”

Resulta importante clarificar que la sonoridad del tiple, en medio de un repertorio que efectivamente no se liga directamente a la tradición de la música andina colombiana, sirve como sinécdoque a un tema andino. Este aspecto es de vital importancia en la identificación de los signos índices que articulan las características de lo andino colombiano. En este sentido, el timbre del tiple es un signo que se liga de manera indiscriminada con tales tradiciones. Así, la interpretación del tiple por parte de Flórez tiene relación con las competencias musicales que éste posee como un músico formado en cátedras de jazz y que, pese a haber tenido un contacto “somero” con las tradiciones de la música andina colombiana, más que todo a través del conocimiento de canciones específicas, no está interesado en adherirse, como señala Vega, a tradiciones y metarrelatos sobre estas y otras músicas que puedan ser identificadas hipotéticamente en el disco. Respecto al tema ‘Bambuco de la orilla’ comenta Flórez:

“El currulao sabes que es una música de una región selvática que está junto al mar, por eso el término de *la orilla*, y en

términos del ritmo hay unas similitudes con el bambuco que de hecho hay especulaciones [sobre] si eso tuvo alguna influencia. He leído algunas tesis que dicen que el ritmo y las sincopas del bambuco vienen del currulao. Yo creo que puede haber un poco de eso pero específicamente en el ‘Bambuco de la orilla’. Hay una cuestión de lenguaje, como del tratamiento armónico que tiene que ver mucho con cómo se maneja en la marimba que es una cosa muy básica modal, es un I-V pero modal porque la marimba es diatónica entonces es como La mayor-Mi menor-La mayor-Mi menor es una cuestión que en cualquier música te genera un sonido como primario que no es la cuestión de la armonía de las dominantes secundarias.”

Esta opinión de Flórez, independientemente de los argumentos que puedan llegar a justificar qué es o qué no es un bambuco o un currulao, clarifica que son justamente estas diatribas epistemológicas las que viene a criticar el cuarteto –y el dúo–, así como el colectivo de *La Distritofónica*:

“Es muy rara la raya que se pone entre la región andina y la región pacífica y luego ve las coincidencias que tiene y son muy similares. El bambuco y el currulao tiene un montón de situaciones como similares melódicas, armónicas, rítmicas [sic]; entonces entiendo por qué Ricardo dijo que sonaba a bambuco, porque la intención es como más de currulao.”⁹⁹

Ya he mencionado la manera en que bambucos y currulaos comparten características sintácticas similares que los vinculan en el

⁹⁹ Juan Manuel Toro. Comunicación personal. Ver Anexos.

discurso musical de Gallo a partir de la hemiola 3/4 y 6/8, giros melódicos cadenciales y el uso de la pentafonía. Por una parte, es totalmente permisible, dentro de las intenciones estéticas del cuarteto, que uno de sus integrantes componga un tema con la concepción de un bambuco en mente mientras que otro pueda interpretarlo como un currulao.

“[Con respecto a la canción ‘El Trasnocado’ siento que es como un jazz colombiano como un poco sucio pero me gusta (...) como la estructura rítmica que en un comienzo parece que iba a ser solo una, pero detallando hay unos cambios de compas sobre la melodía que lo sacan para otro lado y otra vez vuelven y lo enganchan con el viaje del currulao (...) [suena] Como del Pacífico *pero también tiene unas vainas.*”¹⁰⁰

Estos aspectos son identificados inclusive por Juan Manuel Toro del Ricardo Gallo Cuarteto cuando se comenta que:

“Yo cuando aborde la música de Ricardo tenía un tiempo de haber estudiado música del Pacífico entonces mi 6/8 era diferente, de una sensación más afro. Cuando uno escucha el ‘Bambuco de la orilla’ es como *más currulao que bambuco* porque a la final le llaman bambuco también al currulao allá en el Pacífico, y de misma manera por eso le habrá contado del ‘Bambuco de la orilla’ alusivo a esa onda de la caucanía.”

¹⁰⁰ Jorge Sepúlveda. Comunicación personal. Ver Anexos.

Inclusive, caben opiniones como las de Mange quien llama la atención sobre la manera “de tocar el piano de Gallo *que es bien percutiva*” y las de Castaño cuando enfatiza que, como se ha citado, “[Del ‘Meleyólamente’] me gusta la idea de reversionar temas [sobretudo] si se cambian de formato, y como es piano y tiple *pues suena más andino lo andino.*”

Estas opiniones abren la brecha a las explicaciones sobre la misma palabra ‘Meleyólamente’: La creación de un vocablo cuya construcción es perfectamente admisible en el contexto de las reglas sintácticas del español pero que, como enfatiza Luis Daniel Vega,:

“[‘Meleyólamente’] Es un adverbio, es un neologismo, por decirlo así, es un adverbio que se tilda. *Me leyó la mente*¹⁰¹. Entonces sé que con este disco hubo muchos comentarios de ese tipo como ‘¡uy! ¿Pero qué pasa acá, esto no es un bambuco, por qué me están mostrando esta música como no debe ser?’. Pero en términos formales, está muy bien interpretada.”

Esta idea, de crear una palabra a partir de las reglas sintácticas idiomáticas, se relaciona indefectiblemente con la música de Gallo.

¹⁰¹ Vega se refiere a la reseña sobre los 10 mejores discos del año 2009 en la revista semana aparecida el 19 de diciembre de ese año, escrita por Juan Carlos Garay.

“El trabajo de Ricardo (...) es el resultado de lo urbano y es decir qué significa ser bogotano, qué significa ser colombiano en Bogotá, qué significa haber crecido acá con las cosas de la ciudad, lo ruda que es, lo violenta que es, lo desigual que es y cómo se representa eso en la música; (...) *esto es un caos, es una recocha esto, es también cacofonía y eso está en la música.* La gente que lo escucha dice ‘¡ah! esto no es jazz, esto no es lo otro’, no están entendiendo que *es una síntesis de todo eso, cosas que son muy profundas de significados, que ya existen, que de pronto ellos le están dando porque ya existen.* (...) La música que se hace acá en Bogotá no está influenciada por eso *sino infectada por esa urbanidad, por esa existencia caótica y anárquica.* Eso me parece buenísimo que eso sea un componente de ese análisis porque mucha gente no lo entiende, están simplemente pensando: ‘están haciendo ruido porque no saben tocar o están pretendiendo ser músicos improvisadores sin haber aprendido’. No, hay una cosa que es válida que es bella.”

Es por esto, que se enfatiza que el trabajo compositivo de Gallo no se relaciona unívocamente con un tópico andino *per se* sino que involucra competencias musicales en oyentes específicos que efectivamente puedan reconocerlo. En este orden de ideas, se enfatiza también el hecho de que para los mismos integrantes del colectivo de *La Distritofónica* como a personas como Alejandro Flórez o Luís Daniel Vega, resulte más interesante la relación entre la música de Gallo con el devenir de una ciudad como Bogotá –vista como una referencia estética a representar musicalmente –, que alusiones a discursos hegemónicos construidos en el

ambiente de la tradición de la música andina colombiana. De esta manera, pese a que efectivamente pueden ser reconocidas las alusiones a la música andina como “significados que ya existen”, estas son infectadas por músicas más relevantes dentro de intereses estéticos concretos.

En resumen: vínculos entre el currulao y el bambuco a través de 1) la hemiola 3/4 y el 6/8, 2) cadencias, melodías y giros pentatónicos como los de las canciones ‘Bambuco de la orilla’ y ‘El Trasnocado’, 3) giros armónicos modales/tonales, 4) timbres del piano y del tiple y 5) maneras de tocar, afectan posibles alusiones a músicas diversas en sujetos específicos.

2.4. El t3pico de la *m3sica andina colombiana* en el disco ‘Los Cerros Testigos’ y ‘Meley3lamente’ del Ricardo Gallo Cuarteto y el Gallo/Fl3rez D3o.

Se3ala el music3logo Philip Tagg que la aproximaci3n a los materiales musicales de comunicaci3n expresiva implica indagar en profundidad y en detalle por la manera en que la m3sica es interpretada por oyentes espec3ficos (Tagg 2000). Esta idea, que se origina en una soluci3n de car3cter metodol3gico a los problemas espec3ficos respecto a la ubicuidad de la *aesthesis* musical, tiene directa relaci3n inclusive con lo que el antrop3logo indio Arjun Appadurai critica. Dentro de su cr3tica a la Modernidad y la dislocaci3n generada por la sincronicidad de escenarios culturales en el ambiente globalizado, Appadurai establece un marco referencial de an3lisis a trav3s de diversos *paisajes* que permiten explorar las dislocaciones producidas por las interacciones globales¹⁰². Si bien cada uno de estos paisajes es un constructo que expresa las inflexiones provocadas por situaciones hist3ricas, ling3sticas y pol3ticas de las

¹⁰² El autor establece cinco paisajes: a) Paisaje 3tnico, b) paisaje medi3tico, c) paisaje tecnol3gico, d) paisaje financiero y d) paisaje ideol3gico. (Appadurai 2001, 45).

comunidades que circulan en el ámbito global, Appadurai indica que “el *locus* final de este conjunto de paisajes perspectivos es el propio actor individual” (Appadurai 2001, 47). El *locus* en el cual se articulan estos paisajes es el individuo mismo, y esto es evidente no solo en los integrantes del colectivo de *La Distritofónica* sino en todo individuo que escucha la música del mismo. De manera específica, las reflexiones que se realizan, ya sea desde la semiótica musical o la antropología, permiten realizar análisis ulteriores de los mecanismos de enunciación y articulación discursiva que el mismo Ricardo Gallo –hablando de un individuo específico– realiza. Así pues se puede analizar al compositor como un músico que ha vivido en diversas ciudades, y se puede revisar cómo su ubicación entre las ciudades de Nueva York y Bogotá, aporta a su haber como compositor diversas influencias musicales donde el jazz y la música colombiana se distinguen como dos grandes vertientes. En efecto, un texto (cítese una canción, una producción discográfica, una presentación en vivo, etc.) es plausible de ser interpretado de diversas maneras independientemente de su construcción poética y cualquier referencia empírica que vincule discursos musicales con tópicos musicales soporta su eficacia en las interpretaciones que individuos concretos realizan pragmáticamente.

Es por esto que la presente investigación vincula las opiniones, referencias y elocuciones de los integrantes del colectivo de *La Distritofónica* así como las de Ricardo Gallo, con la de estudiantes de algunos de los programas de pregrado en música de la ciudad de Bogotá como parte de una metodología de trabajo que implica la escucha de los temas ‘Bambuco de la orilla’ y ‘El Trasnocado’ sin ningún tipo de información paratextual o metatextual¹⁰³ con la intención de no generar respuestas viciadas a posibles signos a los cuales tales temas aluden.

Esta metodología de trabajo integra denotaciones estéticas a partir de un metalenguaje musical (Tagg 2000) y las respuestas indagan por opiniones en torno a los afectos y emociones sucintas, estilos, géneros y relaciones intertextuales que los mismos oyentes pudieran inferir de la obra de Gallo. En este sentido, resulta importante aclarar que un mismo tema – como medio de relación intertextual conexas a competencias musicales específicas– remite a emociones, géneros y aspectos extra musicales como lugares, épocas y escenarios disímiles de un individuo a otro. No obstante,

¹⁰³ La metodología de trabajo de la presente investigación, integra la recepción de alusiones a partir de las opiniones de oyentes –jóvenes entre los 20 y los 30 años, pertenecientes a las clases de Historia de la música de los programas de pregrado de las universidades Javeriana, Central, Sergio Arboleda y Fundación Universitaria Juan N. Corpas de la ciudad de Bogotá, Colombia en el mes de noviembre de 2013– (ver Anexo Metodología Tagg). Para una revisión a la metodología ver Tagg 2000.

este sondeo permite generar articulaciones entre aspectos sintácticos y respuestas a las categorías citadas.

Así, con relación al tema ‘El Trasnocado’ se dieron respuestas relativas a emociones que difieren desde incomodidad, ansiedad, tensión, persecución, suspenso, sensación de desorden¹⁰⁴, euforia, caos y misterio a opiniones que definen el tema como emocionante (enérgico), feliz, gozoso, tranquilo, calmado, alegre y escenarios carnavalescos, ubicando tales emociones a través de una oposición binaria donde lo alusivo a valencias negativas, parafraseando a Hernández, se relaciona con el jazz y lo positivo a lo colombiano y, concretamente al “bambuco, sus paisajes alegres y su gente alegre”¹⁰⁵. En efecto también hubo respuestas que negaban cualquier tipo de referencialidad extramusical aludiendo a que la música “supo a todo al mismo tiempo y a nada”¹⁰⁶.

Concretamente, y en relación a aspectos intertextuales que vinculen aspectos musicales con aspectos extra musicales, resalto las opiniones que

¹⁰⁴ Literalmente la opinión se relaciona con el desorden del mundo moderno (Ver anexo Metodología Tagg: Universidad Sergio Arboleda, oyente 2).

¹⁰⁵ Anexo Metodología Tagg: Universidad Sergio Arboleda, oyente 15.

¹⁰⁶ Anexo Metodología Tagg: Universidad Sergio Arboleda, oyente 14.

señalan la manera en que el tema –me refiero al tema melódico en el piano–, acompañado de características armónicas modales, “sobresale un carácter pentatónico [en la melodía], lo que le da rasgos de ser música de alguna cultura como la *indígena* o oriental”¹⁰⁷. Estas opiniones vinculan el tipo de fraseo y construcción del mismo con canciones como ‘La Guaneña’ y con músicas del “sur de Colombia, Pasto (capital del departamento de Nariño)”¹⁰⁸, enfatizando que el mismo “tiene influencias claras con la música andina colombiana en general”¹⁰⁹ y ulteriormente de géneros como el pasillo y el bambuco. Otras opiniones relacionan al tema como semejante “a los cantos característicos de la región pacífica colombiana con claras intenciones modales”¹¹⁰. Estas opiniones generalmente vinculan tales apreciaciones alusivas al currulao con escenarios alusivos al “mar”¹¹¹ o “en alguna plaza de las zonas costeras de Colombia e incluso más hacia centro

¹⁰⁷ Anexo Metodología Tagg: Universidad Central, oyente 5.

¹⁰⁸ Anexo Metodología Tagg: Universidad Central, oyente 9.

¹⁰⁹ Anexo Metodología Tagg: Universidad Central, oyente 9.

¹¹⁰ Anexo Metodología Tagg: Universidad Central, oyente 5. Una de las opiniones relaciona la canción ‘Mi buenaventura’ (currulao) del compositor Petronio Álvarez con ‘El Trasnocado’ (Ver Anexo Metodología Tagg: Universidad Sergio Arboleda, oyente 2).

¹¹¹ Anexo Metodología Tagg: Universidad Sergio Arboleda, oyente 12.

América”¹¹² o con temáticas rurales como ir “viajando por carretera (...), mirando el paisaje, los sembradíos [y las] montañas”¹¹³.

En este orden de ideas, aparecen otras opiniones que ubican el desarrollo de la música en “un bar cultural, de música alternativa y vanguardista”¹¹⁴ con relación a “elementos de libertad y nostalgia que describen el desastre urbano”¹¹⁵ así como en un “festival de música latina”¹¹⁶ y la ciudad de Nueva York por “asociar el tema y la popularidad de este género [el jazz] con esta ciudad”¹¹⁷.

Las opiniones más estrictas enfatizan la ausencia de referencias intertextuales, paratextuales y metatextuales que sirvan como “herramientas

¹¹² Anexo Metodología Tagg: Universidad Central, oyente 2.

¹¹³ Anexo Metodología Tagg: Universidad Central, oyente 7.

¹¹⁴ Anexo Metodología Tagg: Universidad Central, oyente 2.

¹¹⁵ La opinión concreta (Anexo Metodología Tagg: Universidad Sergio Arboleda, oyente 13), cita al bar ‘Matik Matik’, un lugar que se define como “un espacio cultural independiente ubicado en Bogotá (barrio Quinta Camacho) [que] desde su creación, en marzo 2008, se ha dedicado activamente a la promoción y difusión de las nuevas formas de expresión sonora, bajo la plataforma de un café. (Ver www.matikmatik.com para ampliar información respecto a los proyectos musicales que han impulsado).

¹¹⁶ Anexo Metodología Tagg: Universidad Central, oyente 8.

¹¹⁷ Anexo Metodología Tagg: Universidad Sergio Arboleda, oyente 7.

para ser más preciso a la hora de criticar mejor la música”¹¹⁸ insistiendo en la necesidad del “conocimiento de más cosas del compositor”¹¹⁹ para tal fin.

Con relación al tema ‘Bambuco de la orilla’, se pueden generar las mismas distribuciones en cuanto a la ambigüedad en las respuestas en la escucha. Por una parte surgen, en relación a las emociones con las que se pudiera vincular el tema, afectos alusivos a la “sabrosura”¹²⁰ del mismo, así como a un sentido de “agradable y tranquilizante”¹²¹, relativo a la “soledad”¹²² pero enfatizando la “alegría y ganas de bailar, la despreocupación y la celebración”¹²³.

Con relación a los aspectos estilísticos se dan respuestas que relacionan el tema con el bambuco –con especial énfasis en la influencia de las chirimías caucanas– y al pasillo pero enfatizando que “es como moderno

¹¹⁸ Anexo Metodología Tagg: Universidad Sergio Arboleda, oyente 7.

¹¹⁹ Anexo Metodología Tagg: Universidad Sergio Arboleda, oyente 14.

¹²⁰ Anexo Metodología Tagg: Pontificia Universidad Javeriana, oyente 1.

¹²¹ Anexo Metodología Tagg: Pontificia Universidad Javeriana, oyente 4.

¹²² Anexo Metodología Tagg: Fundación Universitaria Juan N. Corpas, oyente 1.

¹²³ Anexo Metodología Tagg: Fundación Universitaria Juan N. Corpas, oyentes 2 y 7.

(el piano lo hace moderno)”¹²⁴. Se puede evidenciar inclusive que ciertos estereotipos andinos que se relacionan con los “años 80 con los abuelos tocando y en la plaza de un pueblo de clima caliente todos bailando todos alegres y celebrando algo del pueblo muy informalmente”¹²⁵ aparecen como medio de relación con el tema y su posible inserción en repertorios andinos en festivales nacionales como el festival del ‘Mono Núñez’.

Sin embargo, también aparecen alusiones que, a partir del “suave toque (sic)”¹²⁶ y el “color de la percusión”¹²⁷, aluden a las músicas del Pacífico y particularmente al “currulao en el minuto 2:00 aproximadamente”¹²⁸. Estas opiniones se puede vincular con otras que hablan de “instrumentos se sienten un poco africanos”¹²⁹ y que aluden a “bailes típicos africanos”¹³⁰ a través de las relaciones que vinculan al currulao como una música negra de origen africano (Ver Davidson 1970,

¹²⁴ Anexo Metodología Tagg: Fundación Universitaria Juan N. Corpas, oyente 1.

¹²⁵ Anexo Metodología Tagg: Fundación Universitaria Juan N. Corpas, oyente 6.

¹²⁶ Anexo Metodología Tagg: Pontificia Universidad Javeriana, oyente 3.

¹²⁷ Anexo Metodología Tagg: Fundación Universitaria Juan N. Corpas, oyente 8.

¹²⁸ Anexo Metodología Tagg: Pontificia Universidad Javeriana, oyente 3.

¹²⁹ Anexo Metodología Tagg: Fundación Universitaria Juan N. Corpas, oyente 3.

¹³⁰ Anexo Metodología Tagg: Fundación Universitaria Juan N. Corpas, oyente 4.

62-63). Otras apreciaciones citan al Tango y al Porro y otras más a estilos precolombinos, la música folklórica suramericana, y el fenómeno de la Nueva Música Colombiana.

Así también las alusiones al “altiplano boyacense o sabana bogotana”¹³¹ así como a escenarios “rurales”¹³² a través de opiniones donde “caminar por un estrecho bosque encontrando elementos sorprendentes al avanzar, carretera destapada y campo”¹³³ aluden a la manera en que “ritmos y melodías evocan paisajes de diferentes lugares pertenecientes a Colombia”¹³⁴ se vinculan con imágenes de “documentales donde se habla por ejemplo de la fauna y flora de este país”¹³⁵ como la “selva amazónica”¹³⁶ o “tribus indígenas”¹³⁷ y paisajes del Valle del Cauca. De manera más ajena aparecen vínculos con la ciudad de Bogotá u opiniones

¹³¹ Anexo Metodología Tagg: Pontificia Universidad Javeriana, oyente 3.

¹³² En específico el oyente 3 de Metodología Tagg: Pontificia Universidad Javeriana

¹³³ Anexo Metodología Tagg: Fundación Universitaria Juan N. Corpas, oyente 1.

¹³⁴ Anexo Metodología Tagg: Fundación Universitaria Juan N. Corpas, oyente 2.

¹³⁵ Anexo Metodología Tagg: Fundación Universitaria Juan N. Corpas, oyentes 2 y 5.

¹³⁶ Anexo Metodología Tagg: Fundación Universitaria Juan N. Corpas, oyente 5.

¹³⁷ Anexo Metodología Tagg: Fundación Universitaria Juan N. Corpas, oyente 5.

como una música moderna y actual como referencias al lugar de origen de la música y países como Perú y Argentina como países alusivos.

En medio de esta multiplicidad de opiniones –revisables en el Anexo Metodología Tagg de la presente tesis– es posible articular concretamente, la persistencia de determinados discursos que han afectado, y afectan aún, la escucha y *aesthesis* musical en repertorios afines a la música andina contemporánea. Concretamente he mencionado, a partir de la crítica que realiza Hernández 2012b y 2012c a la labor investigativa de Davidson 1970 conjuntamente con la crítica que realizo a Miñana 1997b sobre los repertorios andinos en Popayán, cómo se han vinculado ideas de nostalgia y melancolía con repertorios andinos de principios de siglo XX y, seguidamente, los nexos que se realizan, a partir de juicios de valor, con las músicas de la zona de Popayán para vincular ideas alusivas a tales emociones de nostalgia con unidades sintácticas relacionadas con la pentafonía andina. En este orden de ideas, temas musicales como los compuestos por Gallo bajo la interpretación del cuarteto de Ricardo Gallo – con una clara influencia pentatonal–, permiten realizar identificaciones y relaciones entre el bambuco, género andino colombiano, y sonoridades indígenas de la zona del Cauca. Con esto no pretendo llegar a una

conclusión reduccionista donde lo pentatonal *es per se* indígena, sino corroborar que, con base en las competencias musicales de oyentes específicos es posible hablar de la existencia de vínculos que remiten a tales conexiones.

Ahora bien, la pentafonía, presente en el tema de ‘El Trasnochado’ por ejemplo, no es un signo que tenga una referencialidad exclusivamente melancólica con base en la aparición de la cadencia 7-5-4-3 dentro de su constructo melódico, sino que remite en primer grado a una referencialidad estilística con “músicas indígenas u orientales” –como señalaba una de las opiniones–, a músicas del “sur de Colombia (Nariño)” y a temas como ‘La Guaneña’. Esto complementa las opiniones que vinculan al pasillo y al bambuco como géneros andinos colombianos con un posible tópico que integra la pentafonía andina, a través de la cadencia 7-5-4-3 y el ritmo básico del bambuco. De manera anexa, en el ‘Bambuco de la Orilla’ se habla de una relación intertextual con las chirimías caucanas –cuyos repertorios son 90% bambucos (Miñana 1998, 32) – con base en el formato que involucra el toque de tambora y a lo rural. En efecto, la cadencia identificada por Hernández aparece en tal tema pese a que el carácter de la melodía no es netamente pentatonal. En este sentido, se puede hablar de una

melodía influenciada por la pentafonía pero, justificados en el cuento de la pentafonía que critica Mendivil 2013, se adhiere a un tipo de escala mestiza. Sin embargo, esto no anula las referencias que giros melódicos específicos –como la cadencia 7-5-4-3– generan en la escucha y concretamente, no anulan la existencia de vínculos intertextuales entre el tema y repertorios de las chirimías caucanas.

Como un punto anexo, y como parte la metodología de escucha de los temas de ‘Los Cerros Testigos’, cito las opiniones de chilenos que escucharon estas piezas en el marco del seminario dictado por el doctor Philip Tagg en la Universidad de Chile en la ciudad de Santiago de Chile del 12 al 23 de Agosto de 2013. Tales opiniones, de personas no conexas con la tradición de la música andina colombiana, sirven como plano para la identificación de alegorías a lo andino, relaciones intertextuales interamericanas y relaciones entre competencias musicales. Así pues, las referencias intertextuales a la canción ‘Si somos americanos’ del músico chileno Rolando Alarcón, un tema cuya referencialidad a lo andino se ejecuta a través de formatos y constructos melódicos de carácter pentatonal, sirven de marco para la identificación de un tópico alusivo a tal andinidad

donde tales referencias a lo pentafonal funcionan como mecanismo base para tales alusiones.

Estas opiniones se relacionan con lo que Juan Manuel Toro comenta al decir que:

“Uno empieza a mirar todo esto que hay a través de los Andes y de movimientos afros o del Caribe, músicas que tienen que ver las unas con las otras. Claro, cuando yo tuve la oportunidad de ir a Argentina o a Chile, cuando yo escuche la música de ellos (...) y cuando me la explican la sensación rítmica está en otro punto, yo las estoy escuchando más a lo afro entonces son cosas que me parecen chéveres.”

Esto remite no solo a las construcciones de competencias específicas –que en el caso de Juan Manuel Toro se relaciona con las músicas del Pacífico colombiano– sino a la existencia de nexos intertextuales entre músicas del continente americano a partir de sinécdoques sintácticos que sirven como herramientas pragmáticas para la generación de sentido.

Hablar de un tópico andino colombiano en un repertorio como el de Gallo nos lleva a considerar unidades sintácticas que remiten a tal tópico. En este sentido: 1) el ritmo básico del bambuco, 2) la cadencia 7-5-4-3 y 3) la sonoridad tímbrica del tiple, sirven como sinécdoques del tópico

partiendo de la premisa de que las competencias musicales del oyente componen una red intertextual de carácter temático, esto es, conectando unidades temáticas como las mencionadas o temas musicales y canciones, de manera que la escucha de un tema trae a colación estilos diversos. Así, dichas unidades funcionan como herramientas pragmáticas para la identificación de contenidos musicales y, de manera anexa, como índice de contenidos extramusicales como lo andino, representado a través de las alusiones indirectas a lo indígena y/o lo rural.

CONCLUSIONES

DESEO FINALIZAR el presente trabajo citando la opinión de la compositora colombiana Claudia Gómez respecto a su opinión sobre la trigésima octava versión del festival del ‘Mono Núñez’. Enfatiza la compositora la necesidad, dentro del festival, de “propuestas novedosas” porque “las músicas que no se fusionan, que no tienen influencias de otras culturas y de otros conceptos, no evolucionan, se estancan” (Osorio 2014). Sin abrir una crítica a los conceptos implicados en esta afirmación, resulta importante revisar la manera en que el devenir mismo de la música andina colombiana –en un contexto como el que provee un festival de este calibre ligado a discursos hegemónicos que garantizan la supervivencia de ideologías que abogan por una autenticidad en esta música (la música andina colombiana) – si bien involucraría, en la opinión de la compositora, la inflexión hacia otras músicas de manera que se generen cambios esenciales en la interpretación y escucha de la misma, no anula la pragmatis que ocasionan signos sinécdoque garantizando la consecuente pervivencia de alusiones a símbolos de carácter nacionalista en la memoria

de oyentes específicos, colombianos en este caso, a través de sus relaciones con tópicos andinos. Concretamente la respuesta por la pregunta: ¿Existe un tópico andino colombiano y cuál es su ubicuidad? Deseo enfatizar que tal respuesta integraría signos musicales concretos como:

1. El ritmo básico del bambuco.
2. La cadencia 7-5-4-3 (como alusión a un carácter pentafonal que alude a las músicas del sur del país principalmente).
3. La sonoridad tímbrica del tiple.

En este sentido hago énfasis también en que la cadencia 7-5-4-3 identificada por Hernández 2012 como parte de un tópico alusivo a la melancolía tiene mayor funcionalidad respecto a un tópico andino. En efecto, el análisis de Hernández restringe su uso a un repertorio andino pero, bajo los parámetros de la presente investigación, se pretendía disociar la cadencia de tópicos melancólicos para adherirla más a un signo de identificación estilística de tal manera que, circundando repertorios, comunidades y lugares alternos al de los circuitos de las tradiciones andina, remita y/o aluda a la identificación de un tópico musical específico a través

de un mecanismo pragmático donde la indexación de contenidos que aluden a aspectos extramusicales –como las alusiones a las músicas indígenas del sur de Colombia (comunidades Nasa principalmente) y a ambientes rurales y campesinos de la zona andina del país– sea un medio para relaciones intertextuales tópicas estilísticas. En este sentido, se puede ampliar la hipótesis de Mendivil 2013 sobre la pervivencia del cuento de la pentafonía no solo en áreas geográficas que incluyen la zona de los Andes bolivianos, peruanos y ecuatorianos sino colombianos y, en mayor medida, la pervivencia a nivel diacrónico del cuento, como se puede evidenciar en los proyectos de creación de artistas como Ricardo Gallo y las respectivas interpretaciones por parte de oyentes específicos.

Sin embargo, y a pesar de que en efecto se pueden revisar algunas de las respuestas dadas por los oyentes entrevistados como posibles aportes a la ubicación específica de un tópico alusivo a la música andina colombiana en los discos ‘Los Cerros Testigos’ y ‘Meleyólamente’ del Ricardo Gallo Cuarteto y el Gallo/Flórez Dúo respectivamente, resulta importante mencionar algunas de las erratas que pueden generar problema a la hora de corroborar las conclusiones relativas a la ubicuidad empírica del tópico:

1. Por una parte, y como menciona el mismo López Cano, son las mismas competencias estratégicas de interpretación del oyente las que en últimas permiten responder a la ubicuidad del tópico musical. Esto significa, ulteriormente, que todo signo plausible de ser identificado como una alusión a la música andina colombiana, se supedita a la manera en que oyentes específicos *escuchan* lo que les rodea y construyen las estrategias necesarias para su identificación.

2. Así pues, un aspecto relevante que afecta la identificación de un tópico musical andino y que no ha sido analizado en la presente investigación es el de las alusiones al carácter pragmático que el ambiente que rodea a la experiencia estética musical implica. Un concepto que es tratado por la musicología enactiva-cognitiva es el de *Affordance* como un mecanismo que liga la percepción a la acción como un continuo proceso de creación de sentido e interacción con el ambiente (Ver Reybrouck 2012). Esto tiene directa relación con el funcionamiento de la competencia estratégica, sin embargo el concepto de *Affordance* indaga más por la influencia que genera un

ambiente determinado en el sujeto y su interacción con él criticando los modelos teóricos que ubican al sujeto en un marco solipsista.

3. Los análisis empíricos que parten de modelos metodológicos que integran opiniones diversas son, y *solo son*, sondeos introductorios a la identificación de competencias musicales más complejas que conciernen o permiten la identificación de tópicos musicales tentativos. En este sentido, se puede abducir que tanto la cadencia 7-5-4-3, el ritmo básico del bambuco y la sonoridad del tiple colombiano son sinécdoques de lo andino en repertorios como el del Ricardo Gallo Cuarteto y el Gallo/Flórez Dúo arguyendo que tal relación posee una univocidad en oyentes cuyas competencias musicales integren influencias de la música andina colombiana y, con mayor énfasis, cuyas competencias estratégicas sirvan de marco y guión a tales identificaciones.

Las disociaciones entre competencias específicas y estratégicas plantean un espacio para la crítica por su relevancia en la manera en que su articulación permite el funcionamiento de tópicos musicales. Es en este

sentido que se pueden identificar los mismos, y solo puede aludirse al funcionamiento de tales competencias como medio para la identificación de tópicos musicales. Esta relación circular entre competencia y tópico, garantiza la identificación de otros tópicos como los alusivos a emociones, imaginarios y símbolos relacionados con lo urbano, el caos y sentimientos disfóricos en repertorios como los de los proyectos del colectivo de *La Distritofónica*.

De igual manera y dado que el sondeo solo contempla un espacio limitado de verificación de respuestas, resultará aún más interesante la recepción de respuestas en circuitos ligados en mayor medida con la tradición de la música andina colombiana y las consecuentes respuestas que, por ejemplo, un público como el del festival del ‘Mono Núñez’, generaría sobre la escucha de la música de Ricardo Gallo y el disco ‘Los Cerros Testigos’ o la del Gallo/Flórez Dúo y el disco ‘Meleyólamente’.

BIBLIOGRAFÍA

- Abadía Morales, Guillermo (1983). *Mosaico musical de la zona andina*. Programa de Mano, sala Tairona, Centro Colombo Americano.
- Agawu, Kofi. (1991). *Playing with Signs, A Semiotic Interpretation of Classical Music*. Princeton. Princeton.
- Añez, Jorge (1951). *Canciones y recuerdos. Conceptos acerca del origen del bambuco y de nuestros instrumentos típicos y sobre la evolución de la canción colombiana a través de sus más afortunados compositores e intérpretes*. Imprenta Nacional. Bogotá.
- Appadurai, Arjun (2001). *La Modernidad desbordada: dimensiones culturales de la globalización*. Trilce; Fondo de Cultura Económica. Montevideo, Uruguay. Buenos Aires, Argentina.
- Cook, Nicholas (2012). “Más allá de la música: mashup y mentalidad multimedia.” Conferencia en el *X congreso de la International Association for the Study of Popular Music rama Latinoamericana*, Córdoba, Argentina.
- Davidson, Harry (1970). *Diccionario folclórico de Colombia. Música, instrumentos y danzas. Tomo I*. Banco de la República. Bogotá.
- De Saussure, Ferdinand (1945). *Cours de linguistique générale* (A. Alonso, Traducción). Losada editor.
- Hanslick, Eduard (1947). *De lo bello en la musica* (A. Cahn, Traducción.). Ricordi. Buenos Aires.
- Hatten, Robert S. (1994). *Musical meaning in Beethovenmarkedness, correlation, and interpretation*. Indiana University Press.
- Hernández, Oscar (2012a). “La semiótica musical como herramienta para el estudio social de la música” en *Cuadernos de Música, Artes visuales y Artes escénicas*, Vol. 7, N° 1. Enero – Junio. Bogotá, D.C., Colombia, pp. 39 – 77.
- _____ (2012b). “Análisis de correspondencias entre música y texto en el libro *Canciones y recuerdos*, de Jorge Añez: en busca del tópico de la melancolía andina en la música colombiana”

en *El Artista: Revista de Investigaciones en Música y Artes Plásticas*, N° 009. Diciembre. Pp. 239-255.

- _____ (2012c). “El tópico de la melancolía en la música andina colombiana: semiosis del gesto cadencial 7-5-4-3”. Ponencia presentada en el *X congreso de la International Association for the Study of Popular Music rama Latinoamericana*, Córdoba, Argentina.
- López Cano, Rubén (2002). “Entre el giro lingüístico y el guiño hermenéutico: tópicos y competencia en la semiótica musical actual” en *Revista Cuicuilco* N°9, 25.
- _____ (2007a). “Música e intertextualidad” en *Pauta. Cuadernos de teoría y crítica musical* N° 104, pp. 30-36. En www.lopezcano.net. Acceso: 07 de Julio de 2013.
- _____ (2007b). *Semiótica, semiótica de la música y semiótica cognitivo-enactiva de la música. Notas para un manual de usuario Texto didáctico*. En www.lopezcano.net. Acceso: 03 de marzo de 2013.
- _____ (2010). *musicología manual de usuario. Texto didáctico*. En www.lopezcano.net. Acceso 03 de marzo de 2013.
- Mandoki, Katya (2001). “Análisis paralelo en la poética y la prosaica: un modelo de estética aplicada” en *Aisthesis* N° 34, pp. 15-32.
- _____ (2006). *estética cotidiana y juegos de la cultura. Prosaica I*. Siglo Veintiuno. México, D.F.
- Mendívil, Julio (2013). “Wondrous Stories: el descubrimiento de la pentafonía andina y la invención de la música incaica” en *Revista Resonancias* N° 31. Pp. 61-77.
- Miñana Blasco, Carlos (1990). *Afinación de las marimbas en la costa pacífica colombiana: un ejemplo de la memoria interválica africana en Colombia*, 34 páginas. Inédito.
- _____ (1997a). “Los caminos del bambuco en el siglo XIX” en *A Contratiempo* N° 09. Pp 7-11.
- _____ (1997b). *De fastos a fiestas: navidad y chirimías en Popayán*. Santafé de Bogotá: Centro de Documentación Musical, Dirección General de Artes, Ministerio de Cultura.
- _____ (1998). Notas del CD *Nasa Kuv´ Fiestas, flautas y tambores Nasa*. Bogotá: Fundación De Mvsica.

- _____ (2008). “Música y fiesta en la construcción del territorio nasa (Colombia)” en *Revista Colombiana de antropología*, N°44, 1. Instituto Colombiano de antropología e Historia (ICANH).
- Monelle, Raymond (1992). *Linguistics and Semiotics in Music*. Harwood Academic. Philadelphia.
- _____ (2000). *The sense of music: semiotic essays*. Princeton University press. New Jersey.
- _____ (2006). *The musical topic: hunt, military and pastoral*. Indiana University Press. Bloomington.
- Ratner, Leonard G. (1980). *Classic Music: Expression, Form, and Style*. Schirmer Books. London.
- Reybrouck, Mark (2012). “Musical Sense-Making and the Concept of Affordance: An Ecosemiotic and Experiential Approach” en *Biosemiotics*, Vol. 1, N° 1.
- Santamaría Delgado, Carolina (2007a). “El bambuco, los saberes mestizos y la academia: un análisis histórico de la persistencia de la colonialidad en los estudios musicales latinoamericanos” en *Revista de música latino americana = Latin American music review* vol. 28. N°1.
- _____ (2007b). “La ‘Nueva música colombiana’: La redefinición de lo nacional en épocas de la world music” en *El Artista: Revista de Investigaciones en Música y Artes Plásticas*, N° 004, noviembre. Universidad de Pamplona. Pp, 2-24.
- Spencer Espinosa, Christian (2011). “Ser o no ser, he ahí el dilema. Reflexiones epistemológicas en torno a la relación entre ciencia y musicología” en *Música popular y juicios de valor: una reflexión desde América Latina*. Fundación Celarg. Caracas, Venezuela.
- Tagg, Philip (2000). *Introduction to the semiotic analysis of popular music* en <http://www.tagg.org/teaching/analys/semiomaass.html>. Acceso: 23 de octubre de 2013.
- _____ (2013). *Music's meanings: a modern musicology for non-musos*. Mass Media Music Scholars' Press. New York.
- Tarasti, Eero. (2002). “Is music sign?” en *Signs of Music. A Guide to Musical Semiotics* (Ruben López Cano trad.). Berlin, New York: Mouton de Gruiter.

- Tomlinson, Gary (2002). “musicología, antropología, Historia” en *Los últimos diez años de la investigación musical: Cursos de Invierno 2002 : "Los últimos diez años"*. Universidad de Valladolid, Centro Buendia. Valladolid. pp. 137-164.
- Turino, Thomas (1999). “Signs of Imagination, Identity, and Experience: A Peircian Semiotic Theory for Music” en *Ethnomusicology*, Vol. 43, N° 2. Verano - primavera. University of Illinois Press on behalf of Society for Ethnomusicology. Pp. 221-255.

Fuentes electrónicas

- Aguilera, J., Garay, J. C., Monsalve, J. A., & Vega, L. D. (2010). jazz [en Bogotá]. Alcaldía Mayor de Bogotá. Instituto Distrital de Patrimonio Cultural editor. Bogotá.
- Convers, Alejandro. “Ricardo Gallo y sus fronteras quebradizas en el festival de jazz” en *Diners. Revista colombiana de cultura y estilo de vida*. 07 de septiembre de 2012. http://www.revistadiners.com.co/articulo/27_830_ricardo-gallo-y-sus-fronteras-quebradizas-en-el-festival-de-jazz. Acceso: 05 de Julio de 2013.
- Fundación BAT. Antonio Arnedo. <http://www.fundacionbat.com.co/site2012/interna.php?ids=106&id=234>. Acceso: 19 de septiembre de 2014.
- Garay, Juan Carlos. “Mi jazz está dedicado a Bogotá” en *Publicaciones Semana*, 11 de Junio de 2006. <http://www.semana.com/enfoque/enfoque-principal/articulo/mi-jazz-esta-dedicado-bogota/79349-3>. Acceso: 05 de Julio de 2013.
- Kopman, Budd. “Ricardo Gallo. Los cerros testigos (2006)” en *All about jazz*. Mayo 30 de 2006. <http://www.allaboutjazz.com/los-cerros-testigos-ricardo-gallo-chonta-records-review-by-budd-kopman.php#.VBH55P15OBo>. Acceso: 11 de Julio de 2013.
- Maldonado T., Juan Camilo. “El folklor universal” en *El Espectador*. Septiembre 01 de 2007. <http://www.ricardogallo.com/files/folkloruniversal.pdf>. Acceso: 11 de Julio de 2013

- Osorio, John. “Entrevista a Claudia Gómez. La voz de un movimiento” en *Colombia Folklórica* S.A.S. http://colombiafolcronica.blogspot.com/2012/06/claudia-gomez-la-voz-de-un-movimiento_30.html. Acceso: 13 de Agosto de 2014.
- Vega, Luís Daniel. “Desde el margen” en *Rolling Stone*. Marzo de 2006. Pp. 64.

DISCOGRAFÍA

- Gallo, Ricardo. (2005). *Los cerros testigos*. Chonta Records [La Distritofónica]. Bogotá.
- Gallo, Ricardo; Flórez, Alejandro. (2009) ‘Meleyólamente’. ‘Festina Lente’ Discos. Bogotá.

CAPÍTULO III

ANEXOS

3.1 Entrevista a Ricardo Gallo, director del Ricardo Gallo Cuarteto.

Diego Gómez: El disco ‘Los Cerros Testigos’ es del 2005. Cuéntame cómo llegaste tú a concebir ese disco.

Ricardo Gallo: Yo entre a la Javeriana del 96 al 99. Realmente a Jorge [Sepúlveda] y a todos [los del cuarteto] los conocí después en el 2003 cuando volví a Colombia. Yo hice en la Javeriana hasta la mitad y luego terminé el pregrado en North Texas. Cuando volví de North Texas a Colombia fue que los conocí, pero mientras estaba en la Javeriana sí fueron importantes algunas cosas: Por ejemplo escuchar la música de Antonio Arnedo y tomar clases con Pablo mayor, un pianista que es importante. Él vive ahora en Nueva York y hace un encuentro de músicos colombianos que este año celebró el X encuentro. Él es pianista y me enseñó piano jazz. Estaba interesado también en la música colombiana. Desde que estaba en la Javeriana yo tenía este interés del jazz y las músicas tradicionales. Tal vez escribí algunas cosas pero no las comencé a concebir ahí. Cuando estuve en North Texas estudié composición clásica y empecé a explorar elementos colombianos en piezas de cámara o formatos más grandes. Estuve tocando en grupos de jazz también. Recuerdo que en el 2001 escribí la primera pieza: ‘Los Cerros Testigos’.

DG: ¿Para ese tiempo estabas en North Texas?

RG: Sí, tal vez la toqué alguna vez con alguien pero no desarrollé un grupo o algo. Cuando yo termino el pregrado vuelvo a Colombia por 3 meses en el 2003. Ahí conozco a Jorge, a Juan Manuel y conozco más o menos a Juan David. A él lo conocí un poco más después pero lo conocí en esa época. En esa época estuve tocando en *Asdrúbal* y ahí fue donde interactuamos más

con Sepúlveda. Luego me fui a hacer la maestría en Stoneybroock, en el estado de Nueva York. Yo me voy en la segunda mitad del 2003, y más o menos por ese año continuo escribiendo algunas piezas que fueron parte de ese disco como 'El bambuco de la orilla' y 'El Trasnocado'. Recuerdo que las escribí mientras estaba allá. En el 2004 hicimos un concierto cuando volví a Colombia a mitad de año con Jorge y Juan Manuel. Recuerdo que Alejandro Flórez también estaba ahí, y tocamos esas tres piezas del disco. Realmente no fue sino hasta el año entrante, mitad del 2005, que empiezo a pensar en grabar y en hacer este grupo. Yo no tenía pensado hacer un cuarteto específicamente, no tenía la idea de hacer ese grupo, simplemente quería grabar música mía y pensaba en tener a Jorge, a Juan Manuel como base y tener algunos invitados más. Esa era como la idea un poco, pero resultó que a Juan David lo incluimos. Hicimos como unos tres conciertos antes de grabar en esa mitad de 2005 y luego grabamos los cuatro, no hubo más invitados. Luego de que se hizo ese disco pienso: "Bueno, esto es un grupo ahora", pero realmente fue como después de grabar el disco.

DG: Hablas de que una influencia fue la música de Antonio Arnedo ¿Un disco o una canción de él en particular?

RG: Varias cosas. Yo lo conozco desde que sacó el primer disco. Ese primer disco fue bien influyente para muchos músicos de mi generación porque no había nada parecido. Todo el disco y el concepto del grupo fue algo que tocó a mucha gente. Hay un guitarrista increíble, esta Moreno en el bajo, quien desafortunadamente ya no toca contrabajo, y Satoshi Takeishi, alguien también muy clave. Él es influencia para muchos bateristas colombianos, influyó mucho a Urián y Jorge estudio con Urián, es casi como si hubiera una línea. Es un baterista que se apropia de ritmos colombianos y hace algo nuevo, es muy creativo. La manera en que la música de Arnedo toca algunos elementos que aluden a la sensibilidad colombiana pero al mismo tiempo con mucha libertad. El segundo disco es el que más me gusta, recuerdo haber escuchado el lanzamiento de ese segundo disco en la Luis Ángel Arango y fue bien especial.

DG: ¿A qué te refieres con esto de la sensibilidad colombiana?

RG: Yo diría que es algo muy personal, de la manera en que el toca. Creo que quiere aludir a ciertos giros melódicos y adornos que pueden sonar y que vienen de música folklórica, pero de una manera muy destilada, muy de él. Otra gente lo hace de otra manera y eso es lo interesante para mí. Hay otros músicos que no se influenciaron por ese sonido y también suenan muy colombianos, pero de otra manera más directa más cruda, no sé.

DG: También hablas de Pablo mayor.

RG: Él fue profesor mío y la influencia fue directa en ese caso, respecto al piano jazz. Hablábamos de estos intereses, de conocer más la música de Colombia. Él estuvo en Colombia y fue quien me recomendó que me fuera a North Texas, estuvo en Colombia en el 98, más o menos enseñando, pero su interés era investigar música colombiana. Había mucha gente en esa época que estaba en eso, buscando. También tuve contacto con Juan Sebastián Monsalve y con Urián. Tocamos en el grupo de él, no quedo en ningún disco ni nada, pero estaban muy interesados en eso. Eso fue antes de *Curupira*. Había muchos jóvenes tratando de buscar material dentro de lo que hay en Colombia.

DG: ¿Hablas de algún tipo de folclor colombiano o a qué te refieres cuando dices lo de buscar la música colombiana?

RG: Yo creo que hay intereses variados. Para muchos hay un interés específico en la música de las costas, y ha sido curioso, porque ha sido como por momentos. Hubo un interés muy grande en la música de la costa atlántica. Luego el interés por la música de la costa pacífica apareció, no diría que después, pero sí fue más notable después. Siempre ha habido gente haciendo cosas con músicas del interior, esa es mi perspectiva. Otra gente puede verla de otro modo, y siempre ha habido cosas que se cruzan, gente creando en diferentes ámbitos; otros tipos de música: Llanera, música indígena, etc. Yo te doy algo general. De hecho algo en la música de Arnedo era esa pluralidad, que es algo que está ahí yo creo.

DG: ¿En qué estabas interesado a nivel estilístico en el disco ‘Los Cerros Testigos’?

RG: Más allá de los intereses por estos elementos, me interesaba que el grupo sonara de una manera fresca y diferente a otras cosas que se habían hecho antes. Si digo que en la mitad de los noventa y finales de los noventa la música de Arnedo me llamó la atención, fue porque en el momento en que estaba haciendo ‘Los Cerros Testigos’ no quería hacer algo como eso; quería hacer algo que sonara fresco y algo que me gustaba mucho era como sonaba la combinación de Jorge y Juan Manuel más la visión de Juan David. Era esta capa rítmica muy rica y me gustaba estar mucho dentro de esa sonoridad. Estaba buscando eso, una sonoridad diferente. Dentro de las composiciones también: Un sonido que no se hubiera escuchado antes dentro de ese ámbito aun más cerrado del jazz colombiano.

DG: En el 2001 compones la canción ‘Los Cerros Testigos’ ¿Cómo fue ese proceso de composición, estabas pensando algo con relación al formato o al estilo?

RG: Es una canción que si tu miras la partitura tiene un pagina. Es simplemente una melodía con unos acordes. Entonces la hice pensando en una guía que se puede tocar en varios formatos. Cuando la escribí no estaba pensando en un grupo específico. Hay cosas que me han llamado la atención como por ejemplo el desarrollo melódico: Melodías que sean interesantes y que sean de algún modo recordables, eso contrasta con ambientes más abstractos que también me interesan y en el caso de ‘Los Cerros Testigos’ la armonía es mas inspirada en canciones de jazz, donde hay una armonía bien rica pero también una sensación circular del ciclo armónico. Buscando algunos giros melódicos que hicieran alusión a una guabina lenta, por ejemplo.

DG: Tú dedicas este disco a la ciudad de Bogotá. Desde tu posición como compositor ¿Cuál es esa visión que tienes de Bogotá desde el disco, en qué tipo de escenario abstracto estás pensando?

RG: Lo de lo abstracto lo decía porque me gusta contrastar algo melódico que se pueda recordar en contraste con momentos más abstractos que hacemos en el grupo. Momentos que son improvisaciones libres. Inclusive dentro de la pieza ‘Los Cerros Testigos’, al final de los solos hay una parte donde nos quedamos un poco como en el aire, improvisando libremente

hasta que vuelve a entrar la melodía. Es eso, generar un contraste, pero es implemente eso, no es que quisiera generar un ambiente específico. Ahora, sí, la melodía y la canción tienen un estado de ánimo nostálgico, hay algo ahí. No es la más rumbera de las canciones, por decirlo de algún modo. Uno comienza a asociar esos sentimientos a palabras y a sensaciones, pero esas asociaciones se hacen por fuera. Un colombiano o un bogotano pueden decir: “Sí, eso se me hace familiar y lo relaciono con de dónde vengo”, pero son cosas que pasan en la mente, no es algo que necesariamente está en la música. No sé si me explico, pero me interesan esas relaciones porque es una manera de conectar. Cuando en el disco digo que lo quiero dedicar a Bogotá es porque hay una idea en esa época, en el 2005. En esa época estaba viviendo ya en Nueva York y lo que escuchaba allá me impactaba y me influenciaba mucho, pero también lo que estaba pasando en Bogotá me influenció, y me sigue influenciando mucho. Es una especie de tributo a esos músicos que estaban y que están haciendo cosas –incluidos mis compañeros de grupo–. También hay algo de eso cuando digo que está dedicado a Bogotá: pongo en relación este disco con esa escena, queriendo conectarlo con una comunidad tal vez.

DG: Aparece esta canción ‘El bambuco de la orilla’ ¿Por qué un bambuco?

RG: Mis padres son del Tolima y a ellos les encanta la música andina, y los bambucos son algo con lo que crecí. Tal vez hay algo de eso, hasta un homenaje a esa tradición. Quise hacer una melodía que sonara a bambuco, quise buscar eso.

DG: Cuando quieres hacer este homenaje al bambuco ¿Lo haces con relación al estilo, a Bogotá, a tus padres o a algo más?

RG: No, como decía, lo de Bogotá viene como después. En el momento de crear la música las preocupaciones son musicales. En el caso del ‘bambuco de la orilla’ pienso más en un estilo, pienso desde el piano cómo crear un movimiento que genere esa sensación del estilo, entonces hay una exploración instrumental en mi caso particular. En el caso del ensamble también pensamos en eso: Juan David está tocando un bombo y Jorge está tocando un redoblante muy sencillo. Fueron decisiones que se tomaron en

conjunto, pero pensando en un sonido. Es bambuco *de la orilla* y hay también una alusión a la música del Pacífico, entonces la melodía es como un AABA, más o menos; tiene una primera parte que tiene cambios armónicos como muchas canciones de bambuco, donde hay varios cambios armónicos sencillos dentro de una tonalidad, y luego, en la parte B, hay simplemente dos acordes, que es un poco como más de la música de las costas en general. En el Pacífico también se intercalan dos acordes todo el tiempo y esto da libertad para improvisar. Tiende a ser más con ciertas alusiones rítmicas a la música del Pacífico, pero manteniendo la conexión con lo que vino antes. Hay eso también, un interés por hacer las conexiones dentro de la música, hacer como un comentario a la música porque hay currulaos que los llaman bambucos viejos, entonces es como decir: “Mire, esto está conectado con esto de esta manera”, yo no soy musicólogo. A lo que me refiero con “no soy musicólogo” es a que no me interesa hacerlo desde un comentario sacado de un texto sino dentro de la música.

Yo creo que es una cuestión de cómo usar la música para hacer como un comentario, es como Luciano Berio: Cuando él escribe su sinfonía compone el tercer movimiento basado en este scherzo de Mahler, pero es una locura y hay un montón de cosas. Hay una relación, está haciendo un comentario de alguna manera peor con una pieza musical, o sea guardando las proporciones, por supuesto, pero esa es una idea que me interesa mucho.

DG: Tú hablas de un comentario ¿Estás realizando un comentario sobre alguna canción o sobre algo concreto en el disco?

RG: No sé, cada pieza es diferente, pero en general a mí me interesan las conexiones. Hay una cosa que siempre me ha interesado con esto de la música folklórica en general, traspasando las fronteras del territorio colombiano, y es cómo hay músicas que pueden ser aparentemente visibles, pero que tienen un montón de conexiones por un lado. Si tú tienes un grupo de currulao y lo pones al lado de un trío de cuerdas pues tú dices: “En la superficie suena súper diferente”, pero cuando comienzas a hacer esas relaciones dices: “¡ah un momento! Acá hay algo parecido rítmicamente, inclusive estos gestos melódicos que son parecidos, etc.” Eso me interesa, hacer esas conexiones. Pero al mismo tiempo que hay conexiones en una multiplicidad de cosas. Por ejemplo en el currulao: En un área lo tocan de una manera y acá de otra manera, y acá el toque del kununo es diferente. Es

como una paradoja: Hay diversidad, pero al mismo tiempo siempre hay conexiones, y eso se puede extender a todo el territorio latinoamericano. Existe 6/8 y 3/4 en casi todo el territorio latinoamericano, desde México hasta Argentina, y eso es una generalización muy superficial. Al mismo tiempo que existe eso en común, hay diferencias que son interesantes. Eso es algo en general que me interesa explorar dentro de la música. Por otro lado me interesa cómo esos elementos nos puedan dar pie para crear, para poder improvisar como si fueran vehículos digamos.

DG: ¿Cómo ves tú que ‘Los Cerros Testigos’ se insertan dentro de los intereses de *La Distritofónica*?

RG: Esa pregunta es interesante. En ese momento fue el tercer disco de *La Distritofónica*. En este momento hay treinta y seis (36). En ese momento esa era la infancia de *La Distritofónica*. En ese momento, repito, yo estaba en Nueva York y yo veía que estaba comenzando algo con mucho potencial. *La Distritofónica* comienza como algo entre amigos: Entre Alejandro Forero, como un centro en principio, y Jorge había mucha comunicación. Con Juan David también. Yo soy muy amigo de Forero porque tocábamos en ensambles de jazz en la Javeriana y me hablaba con él cuando estaba en Nueva York. Le decía: “Bueno, yo quiero ayudar, quiero hacer algo desde acá” y él me dijo una cosa bien especial que te va a responder esta pregunta, él me dijo: “Lo mejor que usted puede hacer es – me lo dijo así con estas palabras– hacer un disco bien del putas”. Y eso es lo mejor que puede hacer por el colectivo, esa es la mejor contribución, eso tiene que ver con la idea del colectivo, es algo bien especial, se le pueden dar varias palabras a esto, se le puede poner una palabra fea como “es un rosca [círculo cerrado de confianza]” o lo que sea, pero básicamente es eso: Es un grupo de amigos. En algún momento se consideró si íbamos a incluir más gente o no y después es como “no” porque en este grupo de músicos hay una confianza, sabemos nuestros intereses, sabemos que son diferentes. Pero sabemos mutuamente, que las cosas que vamos a producir no van a estar muy alejadas de lo de los otros. Entonces cuando Alejandro me dice: “Haga su disco como usted lo quiere hacer” hay una confianza en lo que el otro puede hacer, y al mismo tiempo hay un interés por mostrar esa diversidad generada a través de lo que cada músico pueda producir. Es eso, para mí ese disco, y lo veo ahora, es bien diferente. Te decía que buscaba un

sonido diferente. Ahora lo escucho y digo: “Tal vez lo logré”, no sé. Creo que para el colectivo eso puede ser interesante: Una contribución más, que expande las posibilidades de lo que podemos hacer entre nosotros.

DG: ¿Cual sería, en lo estético, el punto en común entre todos los que conforman *La Distritofónica*?

RG: Es muy sencillo. Creo que hay un interés en común: Encontrar algo que tenga una identidad y hable de donde viene esta música, al tiempo que genera algo nuevo, genera una propuesta musical nueva. Eso es muy abstracto y general, pero es lo que se puede decir. ‘Los Cerros Testigos’ y un disco de Meridian Brothers tienen en común eso. Quiero que esta música suene a que venimos de ahí, que crecimos en Bogotá y que nos influenciarnos por toda la música que escuchamos. Que escuchamos vallenato en las busetas [buses] por muchas horas de nuestras vidas. Esas cosas que tenemos en común no las tiene alguien que creció acá en Montreal. Alguien que creció acá en Montreal no ha sido subyugado a tantas horas de vallenato como nosotros, eso es importante, o a bailar, a bailar simplemente en cuanto fiesta haya y por supuesto en navidades, eso hace parte de lo que somos, o a escuchar bambucos, así a la gente no le guste o lo que sea, eso es algo que tenemos. Siendo más consciente de eso se puede decir: “¡Ahí pero un momento, hay estas tradiciones y estas otras cosas que son más marginales, etc.”, y a mí me interesa también ahondar en qué hay más allá. Eso en común con el “bueno ¿qué vamos a hacer? nuestro interés no es hacer reproducciones de cosas o ‘revivals’, sino generar sonidos nuevos”.

DG: ¿A qué alude la canción ‘El Trasnochado’?

RG: Es bien curioso porque todo este disco está pensado desde lo melódico, y de nuevo ahí quise hacer una melodía a bambuco, pero más como de chirimía, más indígena, un poco bartokiano es el approach. Porque esta melodía alude a eso, pero abajo la armonía son cuartas, y además es otra cosa y encima de esto hay una capa rítmica generada por eso que lleva a otra cosa. Hay como varias cosas. ‘El Trasnochado’ es alusivo a las músicas indígenas, a las alboradas, a una relación muy remota.

DG: Con relación al disco ‘Meleyólammente’ en el cual aparecen canciones de ‘Los Cerros Testigos’ ¿Qué sucede ahí, cómo llegan a la idea de ese disco?

RG: Alejandro y yo tenemos muchas cosas en común. Él también creció en una familia donde escuchaban y tocaban andina. Nos conocimos en la javeriana, él estuvo en North Texas, tocamos en grupos de jazz juntos, luego yo me fui a Nueva York y él llegó dos años después. Comenzamos a tocar y al principio insistimos mucho en ejercicio de tocar canciones tradicionales, hicimos algunas presentaciones tocando en nuestros instrumentos para sentirnos que podíamos fluir con esos ritmos.

DG: ¿Recuerdas qué tocaban?

RG: Las típicas: ‘Bochica’, ‘Brisas del pamplonita’, ‘Brisas de santa Elena’, ‘Cuatro preguntas’, ‘El bunde [tolimense]’. De hecho a mis papás les encanta y nos insisten en seguir tocando eso [risas]. Hicimos mucho el ejercicio, pero a la hora de hacer el disco, es un interés estético. Al final es “bueno, si vamos a grabar queremos hacer música original”. De ahí comenzamos a generar nuestra música o, como en el caso de ese disco, a tocar temas que ya habíamos escrito antes y que los hicimos parte de nuestro repertorio y ahí se armó ese disco.

DG: ¿Qué influencia tiene el formato tiple y piano?

RG: Es una cosa más de Alejandro porque bien hubiéramos podido tocar con guitarra. Alejandro es guitarrista, pero creo que él estaba interesado en tocar otros instrumentos, y como empezamos a tocar estos temas tradicionales pues lo hizo. Cuando decía que queríamos explorar en nuestros instrumentos era porque yo sentía que necesitaba practicar en el piano estos ritmos, y él también en el tiple. Pero no era su instrumento principal. A la hora de usarlo en nuestras piezas originales, ya sabiendo que hay esa posibilidad, fue una cosa de sonoridad. El tiple tiene una sonoridad interesante de por sí. Tocar ‘Los Cerros Testigos’ con tiple genera un sonido diferente al disco ‘Los Cerros Testigos’ donde hay un trío de piano, muy jazzero, piano, bajo y batería. Tocarlos con tiple da un color diferente a que si fuera con guitarra. Para mí el hecho de usar estos instrumentos es una

cosa doble: por un lado tiende hacia una identidad, a una tradición más que a una identidad, pero también hay una cuestión sonora simplemente. Con el cuarteto es lo mismo: Si yo uso el tambor alegre, claro, hay una conexión con una tradición, pero el tambor alegre suena diferente a una conga. Hay cosas que a mí me parecen interesantes de la sonoridad del tambor alegre y al combinarlo con piano, en un formato jazzero, me parece que genera una sonoridad interesante y diferente. En el caso del dúo es eso, una conexión con una tradición pero sencillamente una sonoridad. Digo diferente comparado con otra cosa. Si uno le pone esto a alguien en Nueva York eso va a sonar diferente. En Colombia va a ser como “¡ah sí! es un tiple”. No hay tanta novedad.

Las piezas del primer disco las hemos tocado en todas partes, en muchas partes. Cuando salió el disco ese era el único repertorio que teníamos y en esa época fue la única vez que lo tocamos en su totalidad. A comienzos del año pasado [2012] hicimos unos conciertos repasando nuestro repertorio e hicimos uno tocando ‘Los Cerros Testigos’ en su totalidad. Después de varios años de haberlo grabado fue una especie de ejercicio, pero las piezas separadas sí las hemos tocado todo el tiempo en todas partes.

DG: ¿Cuál ha sido el “feedback” de parte del público respecto a las canciones de ese disco?

RG: Son varios años y las hemos tocado varias veces. Una cosa que me llama la atención es que hay varios temas que son bien queridos por el público en general. Por ejemplo el ‘bambuco de la orilla’ y ‘Los Cerros Testigos’ para los que les gusta algo más melancólico y ‘El Trasnocado’ siempre es como otra cosa en vivo, una descarga bien intensa. Ese lo hemos usado muchas veces para cerrar conciertos. A veces cambiamos la forma de cómo está el disco entonces hay un solo de batería y percusión al final los dos juntos. No sé si has visto un video que hay en youtube de cuando tocamos en Italia ‘El Trasnocado’.

DG: Sí, hay una adaptación para guitarra también.

RG: Sí, un amigo hizo una adaptación para guitarra. No sé, me parece difícil sintetizar las cosas que se han dicho del disco.

Yo creo que en mi caso, el piano es un instrumento que se ha usado en Colombia pero que no está relacionado con ninguna tradición de Colombia. Solo los compositores que han escrito música basada en piezas andinas colombianas o ritmos andinos colombianos pero, aparte de eso, si tú piensas en música tradicional realmente el piano no hace parte de ninguna. No es como en el tango, que el piano sí hace parte de esa tradición. Eso me permite cierta libertad de poder abordar el instrumento, poder buscar ciertos acercamientos y relaciones con la música; no le estoy dañando a nadie la preconcepción de cómo debe ser, por qué no hay un “cómo debe ser”.

Tal vez los jazzeros se quejan –o no sé, si se quejan a mi no me importa– diciendo que lo que hacemos no es jazz, eso puede ser. Yo he escuchado de se dice eso, nadie me lo ha dicho en la cara, todavía estoy esperando que alguien me lo diga en la cara, si alguien me lo dice en la cara yo le diría: “Estoy absolutamente de acuerdo con usted”. Sin embargo, nos programan en festivales de jazz y ni a usted ni a mí nos importa, tal vez a él sí, pero pues nada que hacer. El jazz sirve, esa palabra sirve, para hacer un festival y tener música relacionada con ese ámbito. Pero definir un género, y sobre todo ese género, es otra discusión que a veces es muy interesante y a veces muy aburrida. Pero no he tenido un feedback negativo con ese disco.

Nosotros grabamos el disco en el 2005. Los primeros tres discos los grabamos mientras vivía en Nueva York y cada vez que volvía trabajábamos. Lo lanzamos en enero de 2006 y cuando lo lanzamos ya tocábamos alguna pieza de lo que iba a ser el segundo disco, y la próxima vez que tocamos ya incluíamos más repertorio de lo que iba a ser el segundo disco. Algo que sí me sigue llamando la atención, y esta entrevista es prueba de ello, es que mucha gente sigue haciendo referencia a ese primer disco en particular y eso me llama la atención. Hay varios puntos que se tocan y que me parecen interesantes, pero bueno también está todo esto que hemos hecho después. No es una crítica, sino que no sé por qué pero me llama la atención que generó un impacto, hubo una conexión importante que no ocurrió tanto así con los otros discos, es decir, ocurrió pero de otras maneras.

DG: Ahora están grabando un nuevo disco con Alejandro, con el mismo formato.

RG: De hecho ya grabamos, el año pasado grabamos una parte y este año en septiembre, grabamos otra parte. Tenemos que revisar si quedó bien grabado básicamente. Ya hemos hecho el acercamiento a los micrófonos y tenemos el repertorio que es más indirecto, no hay alusiones tan directas a ritmos tradicionales. Igual siempre hay algo ahí, una sensibilidad, así la música sea más abstracta, y lo que decía antes: El hecho de usar el tiple genera una conexión con una tradición y una sonoridad. El instrumento es interesante de por sí, hasta se podría explorar aun más esa parte.

Es cuestión de percepción, yo podría enfocarme en las peores cosas que he escuchado, pero he escuchado buenos comentarios y cosas que interesantes que han escrito. Si hablo del ‘Meleyólamente’ tengo que decir que hay varias personas que me han dicho: “Ese es el trabajo que más me gusta de lo que usted ha hecho”. Es curioso, porque ahí hay tres piezas que ya había sacado en otros discos. Simplemente aparece el aporte con el instrumento y la combinación [con el tiple], pero hay mucha gente que le gusta ese disco a pesar de que es más arriesgado para ciertos sectores. Pero todo es relativo, si uno se lo pone a alguien que anda en ámbitos más experimentales es un disco más bien fácil de escuchar. Eso es muy relativo, en otros ámbitos somos como muy “mainstream” y en otros no.

DG: Hablemos de la obra que estrenaste con la Orquesta Sinfónica de Colombia ¿Cuáles eran tus intenciones dentro de ese discurso musical, de qué trata la obra?

RG: El título tiene mucho que ver con esta contradicción de lo que puede ser Colombia; también, inclusive, con esto que hablaba de la pluralidad de expresiones culturales; pero al mismo tiempo así como hay eso, hay muchos contrastes sociales. En la pieza quería generar contrastes grandes de momentos de mucha actividad rítmica con muchas capas superpuestas a un momento muy estático; quería generar capas, como superponer capas donde cada una tuviera un actividad rítmica independiente; tratando de no hacer una alusión muy directa una música folklórica. Igual hay cosas de eso ahí. De nuevo es como pensando “a un noruego no se le hubiera ocurrido”, pero tampoco quería ser como obvio: “Acá hay un ritmo de porro”, no. Si uno la oye no hay, aparentemente, ninguna alusión a la música folklórica y efectivamente no, pero hay cosillas por ahí. Es un ejercicio muy formal, de generar toda una forma. Había ciertas características que tenía que tener la

pieza, iba a ser de comienzo de un concierto, tenía que durar entre 10 y 15 minutos, entonces tenía que ser solo un movimiento, esas eran mis “limitaciones”. No me dijeron: “Haga lo que quiera”, no, tenía ciertas restricciones y eso también genera un pensar en qué voy a hacer con eso. Si es el comienzo de un concierto también era importante que hubiera cierta diversidad en colores. Hay cosas más musicales y abstractas pero pues todos son ingredientes que le dan forma a la pieza.

DG: ¿Qué tipo de opiniones recibiste del director o los músicos de la orquesta?

RG: Algo que fue satisfactorio es que a los músicos de la orquesta les gustó. Algo que fuera un reto, pero también que no fuera imposible. Es un pieza que hay que trabajarla y no íbamos a tener millones de ensayos. Quería algo interesante para los músicos y creo que ellos notaron eso, que había algo que los tenía que tener atentos, pero que estaba dentro de sus posibilidades. El director hizo un muy buen trabajo, él es muy profesional y era la primera vez que hacía el estreno de una obra. Pese a que se no es su interés principal, porque le gusta la música sinfónica en general y de diferentes periodos, hizo un buen trabajo metiéndose en la pieza. Ahora, si se llega a tocar la pieza otra vez yo quisiera como o hacerle algunos cambios, es un proceso, pero él decía que le parecía que había una búsqueda de una sonoridad, que estoy buscando una sonoridad y sí, es cierto, pero también quería que hubiera una unidad entre esos contrastes.

DG: Muchas gracias por la entrevista.

3.2 Entrevista a Juan Manuel Toro, contrabajista del Ricardo Gallo Cuarteto.

Diego Gómez: En forma general ¿Cuál fue su formación como músico, cómo empezó a vincularse con el mundo de la música?

Juan Manuel Toro: Básicamente fue por mi papá, quien gusta de la música mas no es músico. Él es médico, pero siempre le gustó la guitarra y la música colombiana del interior: Los pasillos y el bambuco. Él es de origen santandereano. Desde niños, como desde la edad de los 7 u 8 años, a mi hermano y a mí nos empezó a enseñar para que lo pudiéramos acompañar; más o menos ahí fue como el inicio y ahí empezó a despertarse como un gusto en ambos, en mi hermano en mí. Empezamos a recibir clases en la academia, más o menos como a los diez años u once años. Ya después me vinculé de una manera más personal con la música. Entré a algunos colegios como el Juan Ramón Jiménez, después al SICO y en todos esos colegios encontraba mucho movimiento artístico dentro de las personas, había vínculos familiares con los papas y había un gusto por ciertas músicas –que en esos momentos que era música alternativa, estoy hablando de los noventa–.

DG: ¿A qué se refiere con “música alternativa”?

JMT: Eso era como *Pixies*, *Ramones*, música como más vieja pero que en ese momento estaba pegada de moda.

DG: ¿Pero por el lado del rock?

JMT: Todo por el lado del rock. No había ni folklor, ni jazz ni nada de eso. En ese momento, en el círculo en el que yo estaba, no se escuchaba nada de eso.

DG: Cuando su papá lo ponía a acompañar ciertas cosas ¿Se acuerda de algo en específico?

JMT: ‘Si pasas por San Gil’”, ‘Lunita consentida’, todas esas canciones como del interior. No me acuerdo muy bien de los nombres, pero más o menos ese repertorio que en toda Colombia es bien conocido. En ese momento había una pequeña moda por un grupo que se llamaba *Primus*. Es un grupo de un bajista gringo californiano que hacía unas piruetas muy bacanas y el bajo estaba de moda, entonces todos en el colegio querían ser bajistas. Porque el primer instrumento que quise fue la batería pero era imposible conseguir en ese momento una batería. El instrumento y lo costoso, aparte de que en la casa no iban a recibirme con una batería. Ahí fue empezar a buscar la manera de conseguir un bajo. Al principio fue una guitarra que yo tocaba y poco a poco empecé a tener amigos que les gustaban mucho la música igual que a mí. Yo crecí al lado de otro colega músico llamado Juan Pablo Balcázar, quién vive en Barcelona, y los procesos tanto de él como el mío fueron en paralelo, muy cercanos.

DG: ¿Él también es bajista?

JMT: Sí. Muy parecida la historia tanto de él como la mía. Ya más grande fui a los Estados Unidos a hacer un intercambio de colegio y ahí fue cuando pude comprar un bajo. Tenía 16 años y empecé a recibir clases más formales con un señor llamado Leonard Bill, bajista de *BB King*; él era realmente el guitarrista y me vinculó con el mundo del *blues*, con las músicas medio campesinas de allá como el *boogie*, unas cosas muy interesantes. Entonces mi perfil ya se estaba saliendo un poco del rock hacia otro tipo de músicas como el blues y el reggae. Empecé a acercarme al jazz, a este bajista: Jaco Pastorius. Al regreso ya sabía que eso era lo que yo quería hacer.

DG: ¿Cuándo regresó a Colombia?

JMT: Me demore un año, en el 97 regresé. Ya tenía que terminar el colegio y lo terminé por validación. Nunca tuve afinidad con los colegios, nunca pude adaptarme al sistema educativo de un colegio porque toda mi vida fue alineada a cosas artísticas, a cosas como vocacionales y me empezó a buscar el camino de la música. Ingresé a la Cristancho a estudiar un poco y después a la Universidad Central donde tomo el contrabajo en el 99, si no

estoy mal. Antes de eso, apenas llegué a Colombia, tenía un camino en el que sentía que tenía unos elementos; quería tocar en grupo, entonces en el colegio de validación conocí a una amiga la cual tenía un hermano músico que tenían un grupo y que estaban buscando un bajista. Hice una audición y pasé.

DG: ¿Qué grupo era?

JMT: Un grupo que se llamaba *Casa Roja* como de blues rock con música de *Led Zeppelin*, Jimmy Hendrix y temas de nosotros.

DG: ¿Cómo se llamaba el músico que lo contacto?

JMT: Alejandro Gallón. Esa fue una escuela muy importante para mí porque fue la primera vez que tocaba. Duré tocando con un grupo como dos años y fue la primera vez que me acerque a un estudio de grabación.

DG: ¿Grabaron con ese grupo?

JMT: Sí, pero nunca salió eso. Se hizo música para una película, viajamos, fuimos a tocar en 'Rock al parque' en el 99, a un concurso de radio y empecé a ganar plata. Todos mis amigos eran vaciados [faltos de dinero] y yo de vez en cuando tocaba y salía con 40.000 pesos en el bolsillo. Fue la primera instancia en la que me acerqué a la profesión sin saber que estaba ejerciendo nada, estaba feliz de hacer lo que me gustaba hacer. Ya cuando entro a la Central, como que las cosas cambian y empiezo a estudiar contrabajo, empiezo a aburrirme un poco como de ese estilo de música rock y del blues. En ese entonces estaba apasionado con el jazz.

DG: ¿La única vez que había tocado jazz fue en Estados Unidos?

JMT: Realmente nunca había tocado jazz, no sabía ni cómo funcionaba eso. Yo todo lo había tocado de oído, no sabía ni leer partituras.

DG: ¿Cómo llegó ese gusto por el jazz en ese momento?

JMT: Antes de irme, tuve un amigo de la adolescencia que me influenció mucho, no tanto por él sino por el papa que es melómano. Él es Nicolás Reyes y su papa tenía una biblioteca y me decía: “Esos discos son prohibidos, esos discos no podemos abrirlos porque mi papa no deja que toquemos eso”, entonces siempre existió la intriga sobre qué contenían esos discos. Me acuerdo del primer disco que escuche de jazz: Fue un disco de Duke Ellington, Charles Mingus y Max Roach, ‘Money Jungle’ se llamaba, y era como increíble haber escuchado ese disco, todavía me parece una cosa muy particular. Escuchamos discos de John Coltrane y de un resto que la gente no escuchaba. A mí no me gustaba tanto, estaba más alineado con la cosa eléctrica, yo quería más la “rockiada” –como la música de los 90– pero me llamó igual la atención. Por eso mi primer vínculo con el jazz fue con ese jazzista, Jaco Pastorius, que es como un rockero jazzero, como fusión.

Ya después entré a la [universidad] Central. El contrabajo no lo busqué. Yo salí del colegio y me dijeron: “Estudie en la universidad”. Empecé a averiguar en las universidades públicas: No dictaban bajo eléctrico. Las privadas eran la Javeriana, que era costosísima, y el Bosque. Las otras universidades que dictaban bajo eran en la Incca y ya. Pero la Incca en ese momento no me llamaba la atención porque era como muy reciente la escuela. Entonces una amiga me dijo que en la Central y había un vínculo con la [orquesta] sinfónica juvenil, pero allá no dictan bajo eléctrico sino contrabajo. No pensaba convertirme en contrabajista sino seguir con el bajo eléctrico y ahí fue cuando ingresé. Me encontré con el instrumento, me cambió la vida, me cambió la forma de concebir la música y encontré la música clásica, algo que no era parte de mi cotidianidad. Ya en ese momento había conocido a Jorge Sepúlveda, ya habíamos tocado jazz y ya había hecho mi primer concierto de jazz con un grupo que se llamó *Manic*.

DG: ¿Ahí empezó usted este vínculo con la gente de *La Distritofónica*?

JMT: *La Distritofónica* no existía pero ya estábamos todos paralelamente por ahí.

DG: ¿Y cómo conoció a Jorge Sepúlveda?

JMT: En Villa de Leyva en un festival de música. Yo fui con ese grupo, *Casa Roja*, y él fue con un grupo de jazz del Bosque o de una academia. Él era novio de una amiga mía del colegio. Ahí nos presentaron. Él ya tocaba muy bien, yo vivía en la floresta y él vivía en la alhambra y en la mitad vivía el amigo que le digo: Juan Pablo Balcázar. Jorge empezó a tocar primero con Juan Pablo y cuando viajó a Barcelona a estudiar ahí nos enganchamos a tocar en un grupo de jazz. Yo nunca había tocado eso. Le dije: “Páseme las pistas, páseme los casetes”.

DG: ¿Usted tocaba de oído?

JMT: Sí, Yo sacaba todas las canciones de oído. No sabía si era un blues, no sabía nada. Simplemente lo tomaba a oído y claro, yo estaba acostumbrado a tocar rock que es una línea o dos líneas y ya.

DG: ¿Y qué tocaban?

JMT: Eso fue lo otro: Él estaba en esa época escuchando a Coltrane y a Pharoah Sanders. Ya bien avant garde, no era fusión. Como esa canción que se llama ‘chicken’; no era de esas canciones pegadas. Entonces a mí me empezó a llamar la atención que no era una cosa preestablecida y de ahí en adelante empezamos a juntarnos. Eso fue en el 99.

DG: ¿Ahí armaron un grupo o tocaban no más?

JMT: Fue como el primer grupo para ese concierto.

DG: ¿Y dónde tocaron?

JMT: En ‘La libélula dorada’ en un festival de jazz que había allá.

DG: ¿Y cómo se llamaba el grupo?

JMT: *Manic*.

DG: ¿Quiénes tocaban en ese grupo?

JMT: Tocaba un pianista que se llamaba Mauricio, no me acuerdo del apellido, estaba Nicolás Sánchez en la guitarra y otro amigo de infancia con el que crecimos y aprendimos.

DG: **¿Cómo empieza ese recorrido desde ese momento que conoce a Jorge hasta lo que vendría a ser *La Distritofónica*?**

JMT: Empezó con varias coincidencias en una generación de músicos, eso es lo que yo siento. Fueron varios puntos que se empezaron a encontrar: El folklor y una generación como tres o cuatro años mayor que nosotros –Juan Sebastián Monsalve y Urián Sarmiento–. Ellos ya estaban haciendo cosas interesantes, distintas. Nosotros, los que estábamos atrás viéndolos, empezamos a juntarnos, a tocar. Y a esos primeros encuentros fueron Jorge Sepúlveda, Sergio Mejía –el director de *La 33*– y yo. Armamos un grupo que se llamaba *Tríptico*. Yo no sé por qué razón pero creo que todo tiene que ver con Jorge Sepúlveda porque él después se juntó con gente de la Javeriana: Alejandro Forero, Mange y Daniel Restrepo; y ahí armaron ese grupo que se llamaba *Asdrúbal*.

DG: **Ahí también tocaba Ricardo Gallo si mal no estoy.**

JMT: Pero no formalmente, porque a Ricardo yo no lo conocí sino hasta el 2003. Él estaba estudiando en Texas, pero estudió con todos ellos en la Javeriana antes de irse. Ahí fue cuando empezó a coincidir un parche de gente que estaba haciendo música medio experimental –Nosotros no hacíamos jazz, yo pienso que nosotros caímos en un error y fue en clasificar lo que hacíamos como jazz y ahí caímos en una cuneta de género–. La gente que se empezó a juntar, como esos javerianos, con gente que éramos medio callejeros como Jorge, John y Pacho Dávila –él nunca fue parte de *La Distritofónica* pero estuvo vinculado en todo ese proceso que estábamos viviendo–. Empezamos a lo mismo: Con ganas de tocar, a buscar sitios y no había nada. Jorge en ese momento estaba tocando con Toño Arnedo y Toño tenía unos vínculos con músicos argentinos. Ese vínculo era Fernando Tarres –que tienen una cosa llamada BAU (Buenos Aires Underground, no sé qué) en Buenos Aires: Agrupan músicos y sacan discos como lo hace *La Distritofónica*. Nadie saca un peso, o sea no hay un productor. Cada uno se auto produce, pero sale un catalogo grande–. Recuerdo que él vino y en una

conversación colectiva habló de eso y eso inspiró al nacimiento de *La Distritofonica*. Creo que esa es la razón por la que nace *La Distritofonica*. Ahí empezó un parche [grupo] muy joven: Entre 22 y 25 años. Entre esos apareció Iván Zapata, Juan David Castaño, Luis Daniel Vega, Alejandro Forero, Mange, Jorge Sepúlveda y Javier (un amigo acordeonero). Ellos empezaron a organizarse para poder sacar discos, organizar eventos y poder visualizar todo de una manera más contundente. Yo no hacía parte como del grupo selecto.

DG: ¿Pero se reunían o hacían toques?

JMT: No, eso al principio eran reuniones semanales. Empezaron a hablar de clausulas y de lo que realmente era una organización. Se empezó a hablar de que se iba a cerrar un poco, de que no era para que todo el mundo entrara sino que tenía que ser parte como de esa estética que se estaba conformando.

DG: Cuando dice estética ¿Se refiere a esto de avant garde?

JMT: Es como entre el folklor y el rock, eso era lo que sentía.

DG: ¿Qué folklor?

JMT: En ese momento estaba toda la parte de la gaita en furor, un poco lo del Pacífico sur, un poco lo del Pacífico norte, y lo de la chirimía hasta ahora estaba medio saliendo. Estaba como todo lo costeño del Atlántico que era como gaita, música de banda y pelayera. Eso era lo que hacía *Asdrúbal*. Cuando aparece otro grupo que se conformó, *Primero mi tía*, era como lo mismo, era muy parecido a *Asdrúbal*, pero la orquestación era distinta, era más jazz al principio. Eran como improvisaciones: El sistema de una melodía y después improvisaban. Pero realmente la música no tenía nada que ver con el lenguaje del jazz.

DG: ¿Por qué lo dice?

JMT: Porque ninguno había estudiado eso. Esa es la verdad. A todos nos gustaba el jazz pero...

DG: ¿Pero a usted no le sonaba a jazz o le sonaba jazz lo que hacía *Asdrúbal* o lo que hacía *Primero mi tía*?

JMT: No, lo que me sonaba medio a jazz de esos grupos me sonaba gallego, en el sentido de que no sonaba bien tocado. *Asdrúbal* era un grupo con un color muy particular, porque era como un grupo de garaje tocando cosas del folklor, pero claro, habían momentos de improvisación y ahí fue como: “Somos jazz”. Lo mismo le pasó al grupo *Primero mi tía*. Pero en *Primero mi tía* coincidíamos músicos que teníamos un gusto por el jazz: Eso era Jorge, Liliana Serrano y Yo. El primero era un quinteto: Juan David Castaño y Alejandro Forero. Pero ellos dos no eran tanto de tocar estándares, nosotros sí, estudiábamos. Pero todo se fue mutando y los grupos colocaron esa norma: “Bueno, todos los grupos de *La Distritofónica* tienen que tener un miembro de la junta” (que era el que podía darle ingreso a ese grupo, porque hubo gente que pasó sus discos y su hoja de vida para incluirse en *La Distritofónica* y esos cabrones les decían que no). Ahí había una rosca que a la final fortaleció un poco *La Distritofónica*. No es que haya una cosa peyorativa con otras músicas, sino que tenía que ver un poco con construir desde donde estábamos. Si lo abríamos extensamente entonces como que se iba a diluir un poco la idea. Lo chistoso es que había como dos vertientes: Una la folklórica –porque habían músicos que estaban metidos en lo del folklor como Juan David Castaño, Iván Zapata y José Antonio Guala (un marimbero del Pacífico muy campesino muy tradicional que estaba en *La Distritofónica*). Como toda esa música tenía que ver con el folklor de alguna manera, entonces estaba bien como apoyar una línea de músicas tradicionales campesinas. Actualmente está como grupo de gaitas y está un grupo que se llama *La Revuelt* –que es un grupo medio de fusión con folklor del Pacífico–. Ahí en esa conformación entra Ricardo Gallo a conformar el cuarteto.

DG: ¿Cómo conoció a Ricardo Gallo?

JMT: Por Jorge Sepúlveda. Creo que era amigo de Alejandro Forero y de Mange. Ellos ya tenían al grupo *Asdrúbal* y vino una vez Ricardo y dijo que quería formar un grupo. Jorge le dijo: “Yo conozco a un bajista... Toro”. Y entonces se hizo un evento en el Delia Zapata donde lanzó una obra para

gaita y electrónica e hicimos un concierto en trío. Fue la primera vez que tocamos.

DG: ¿Qué tocaron en ese concierto?

JMT: Música de Ricardo.

DG: ¿Pero se acuerda qué tocaron exactamente?

JMT: Ya estábamos tocando música del primer disco, de ‘Los Cerros Testigos’, se llama ‘Lagunas’, ‘Corro Atrapado’ y ‘Los Cerros Testigos’.

DG: Estaban los tres no más sin Juan David.

JMT: Sin Juan David.

DG: ¿En qué año fue eso?

JMT: En el 2004.

DG: *La Distritofónica* ya estaba organizada.

JMT: Creo que ya estaba funcionando esa vaina.

DG: Hablemos de éste disco de ‘Los Cerros Testigos’, que es el primer disco del cuarteto. Cuando Ricardo le mostró esa música que es compuesta por él en su mayoría ¿Cuál fue su opinión, cómo la recibió, cuál fue su primera impresión?

JMT: Fue bacano [bueno] porque Ricardo es un músico que está muy vinculado con la zona colombiana; pero estuvo vinculado con la zona colombiana desde afuera. Venía casi que en vacaciones y traía música que tenía que ver mucho mas directamente con el folklor.

DG: ¿Con cuál folklor?

JMT: Con el bambuco y música de la costa. Eran como puyas, porros y lo de lo del Pacífico. No había como mucho vínculo; y era mucho más estructurado en ciertas cosas de las composiciones, cosas que yo no entendía muy bien en relación a la conformación, porque él es compositor. Era aparentemente era muy sencillo pero no. Adentro había una arquitectura bien específica, bien clara de lo que él estaba haciendo. Entonces siempre me parecía bacano pero me parecía raro porque yo estaba acostumbrado a tocar cosas desde el folklor, pero de una manera más experimental y más “chatarrera”.

DG: ¿Cómo así “chatarreras”?

JMT: Un término distritofónico. Así como el desarrollo del músico bogotano –del círculo de músicos con los cuales he crecido– que es tocar con una estética no tan *clean*, no tan de tocar el instrumento perfectamente, sino buscar un sonido más crudo, más visceral. Entonces, por ejemplo, yo nunca toque el folklor como “bueno es que la puya se toca así, esto se toca así”, sino que por ahí pillaba [observaba] que la puya se tocaba de alguna manera y tocaba lo que me naciera. Así fue como la construcción de todo ese lenguaje. Me pareció tremendo que haya sido así. Esto [lo de Ricardo] era como más específico, más raro, o sea raro para mí, pero era tremendo. Y siempre sentí que nos costaba, que a todo el cuarteto nos costaba. Era poca la costumbre de tocar música desde ese punto.

DG: Te refieres como a construir esta arquitectura que quería Ricardo

JMT: Nosotros estábamos acostumbrados a tocar grupos como *Primero mi tía*, como *Súbito Chigüiro*, que eran de alguna manera más sencillos. Pero esto [lo de Ricardo] era más jazz, esto sí era más jazz. El primer disco es una improvisación libre de piano y de bajo; poco colectivo en el sentido de que el free jazz es tan abierto; y todo tenía que ver con el folklor.

DG: Pero te refieres a éste folklor del bambuco.

JMT: Sí, lo que era ‘Cerros Testigos’, ‘bambuco de la orilla, ‘Corro atrapado’... un puya recuerdo.

DG: Yo quiero hacer un ejercicio. No sé si recuerda esta canción de ‘El trasnochado’, no sé si la están tocando constantemente, pero ubicándose como oyente y escuchándola ¿qué le dice esta música, a donde lo lleva?

JMT: A mí me lleva a Bogotá, no me lleva a las costas. Obviamente uno identifica que hay un pegado con músicas campesinas, pero cuando yo lo escucho digo: “No, puro Bogotá”. Y es que es muy distinta la música que proviene del río o del monte, a la que proviene de este hábitat particular, de una ciudad, específicamente Bogotá. Yo creo que en *La Distritofónica* está muy bien puesto su nombre, porque tiene que ver mucho más con la ubicación en la que estamos que con el folklor como tal. Lo bonito del suceso de *La Distritofónica* fue esa pintada que se dio con las músicas tradicionales del país. Eso creó un color distinto a ser un sello de jazz en el que – respetuosamente con lo de los argentinos, que es súper organizado, súper bonito que maneja un solo estilo como los discos de impulse (a diferencia de *La Distritofónica*) – cada uno hace lo que se le da la gana. En el diseño de su disco lo único es que mantienen ese logo, ese dummie, el loguito que lo caracteriza, el logo es lo único que le tiene que colocar a su disco.

DG: ¿Es bien diciente ese logo?

JMT: Sí, parece un bolardo de Peñalosa.

DG: ¿Cómo ve la evolución del grupo, cómo ve ese cambio entre el primer disco y ‘Tribu del Asfalto’?

JMT: Cuando uno habla de ese primer disco es muy emotivo para mí carrera como músico, lo que yo siento era que estábamos muy jóvenes. Eso fue grabado en el 2004 o 2005, yo tenía 25 años. Realmente mi proceso como músico un poquito más serio es como desde que tengo 20 años. En cinco años uno no puede realmente tener muy clara su identidad, cuál es la dirección musical; y me parece ese disco bello para lo que fue; que tiene una cosa muy desapercibida y lo tocamos así. Pero con respecto al último disco ese grupo tiene una curva muy particular, porque siempre me ha parecido difícil el encuentro con la música de Ricardo, pero por alguna

razón, de haber estado con nosotros desde el comienzo hasta acá, hay una química como en el ADN. Siempre nos sorprende, porque el grupo suena muy sólido, tiene como un color ya definido, ya sabe que aquí no es esto, entonces usted como que ya entiende, logra la comprensión después de un tiempo y empieza a sonar mucho más natural.

DG: Si el disco ‘Los Cerros Testigos’ está ligado al folklor ¿Cómo ve el disco ‘Tribu del Asfalto’ en el sentido estilístico, tratando de darle un nombre si se pudiera?

JMT: Eso sí que es puro asfalto. Para mí la música tiene un trasfondo personal, tiene que ver mucho con lo personal a la hora que sale. El hecho de que Ricardo se halla ido de los Estados Unidos y haya regresado a Bogotá hizo que su música se oscureciera [risas], se “caotizó”, se puso más densa, mas “heavy”.

DG: ¿Y por qué crees que pasó eso?

JMT: Llegó a Bogotá. El ruido en Nueva York, es caótico, lo que quiera, pero tiene una vibra muy distinta. Es una ciudad moderna la gente vive así [movimiento aludiendo a la rutina de la ciudad], pero es que Bogotá tiene que el taxista le hecho el carro a la mujer; una agresividad en las busetas y todas las noticias, el ruido. Uno que ha vivido acá se ha acostumbrado a esa agresión, pero una persona que viene de otro lado se da cuenta de que esta es una cosa súper agresiva. Yo recuerdo que Luís Daniel Vega me decía: “¡Uy no!, ese disco es muy pesado” [‘Tribu del Asfalto’] pero a mí me parece bacanisimo. Además era más etéreo, no era como “vamos a tocar una puya” sino que tenía que ver un poco más con lo personal.

DG: De hecho cada uno hace un set de improvisación solo.

JMT: Eso es algo que ha caracterizado la música de Ricardo, que “bueno, acá cada uno va a hacer un solo” – “¿en serio?!” – “¡sí!” – “uy... bueno”. Entonces se llega a ese punto en el que uno no está acostumbrado a tener espacios solos. A mí Ricardo me parece un músico tremendo, una persona muy inteligente, pero es muy sencilla. Su inteligencia es genial pero a la hora de usted hablar con él no es “El Doctor”, pareciera que no, pero él ha

prestado mucha atención en el momento en que se va a hacer la música. Entonces, por ejemplo, antes de un concierto dice: “Aquí vamos a juntar esto con esto” y le da a uno una hojita y uno por el camino mira qué sigue y dice “solo” y uno apenas mira. Pero uno se da cuenta cuando se sale de la música y escucha... claro bacano.

(...)

Ricardo tiene mucha más cercanía con la música del interior que todos nosotros. Por ejemplo, él si se deja soltar eso es lo que va a soltar. Si él se pusiera a hacer bambucos y pasillos le fluirían de una manera bien natural.

(...)

Yo cuando aborde la música de Ricardo tenía un tiempo de haber estudiado música del Pacífico entonces mi 6/8 era diferente, de una sensación más afro. Cuando uno escucha ‘El bambuco de la orilla’ es como más currulao que bambuco porque a la final le llaman bambuco también al currulao allá en el Pacífico. Por eso le habrá contado del “bambuco de la orilla” alusivo a esa onda de la caucanía.

(...)

Yo dicto una clase que se llama ‘Apreciaciones de músicas populares del s. XX’. Y de músicas populares Latinoamericanas es lo que estoy tratando de enseñar, y dentro de eso lo colombiano. Uno empieza a mirar todo esto que hay a través de los Andes y de movimientos afros o del Caribe, músicas que tienen que ver las unas con las otras. Claro, cuando yo tuve la oportunidad de ir a Argentina o a Chile, cuando yo escuche la música de ellos; cuando me la explican, la sensación rítmica está en otro punto, yo las estoy escuchando más a lo afro entonces son cosas que me parecen chéveres. Por ejemplo el otro día hice un ejercicio bacano: Llegó un músico argentino tocando kalimba, eso es como africano, y el man empezó a tocar y yo sentía el pulso en otro lado y yo lo llevé a mi lenguaje local, con una sensación ternaria, y al man le decía: “Oiga ¿este es el pulso?” y el man: “No”, y zapateaba donde para mí era arriba en el tiempo y yo trataba de zapatear y no podía, no podía escuchar la música desde ahí. Eso es bien interesante

porque si usted se pone a verlo puede ser lo mismo, pero con la sensación en otro punto. Es como yo escuchaba el bullarengue, está el llamador y me ha pasado muchas veces, por cachaco [oriundo de Bogotá], que he escuchado el llamador en primer tiempo y escucho puro rock. Y al revés, que es algo que he querido verificar, pero al revés pareciera como que fuera rebambuquero todo.

DG: Gracias por su tiempo.

3.3 Entrevista a Juan David Castaño, percusionista del Ricardo Gallo Cuarteto.

Diego Gómez: Juan David Cuénteme un poco de su formación como músico.

Juan David: Mira, yo soy músico empírico, es decir, que no tengo una formación académica. La música yo creo que me entró un poco por una herencia de mi papá. Él no es músico profesional, pero es un gran melómano, coleccionista de música y toca guitarra. Mi papá lo que hizo fue mostrarme muchísima música, de ahí yo creo que la inquietud en mi familia. Mi abuelo tocaba tiple también, pero ninguno era músico profesional. Lo primero que hice fue encarretarme [aficionarme] con la batería. Eso fue una consecución de accidentes, toda la música. Un día llegó una batería a la casa de un tío para que se la guardaran y yo me metí en la batería, me encanta ahorita la batería. Tocaba como punk, rock y ruido. Tuve un grupo que se llamaba *Lupus*. Yo hacía toda la música, era como greencore y ruido. Yo grababa en mi casa con una casetera, metía el micrófono a una guitarra acústica y luego gruñía unas letras corticas como de 30 segundos en cada canción, así empecé.

DG: Usted habla de que sus padres lo influenciaron. Cuénteme un poco de lo que escuchaba y cómo llegó al punk.

JD: Siempre fui crossover. En mi casa sonaba nueva trova cubana, música clásica y swing jazz de ese viejo, música brasilera y salsa, mucha salsa, también música latinoamericana.

DG: ¿Y lo del tiple?

JD: Mi familia vibra con esa música andina colombiana –andina no erudita porque todavía se bailaba–. En mi casa hay unos bambucos que son muy sentidos, la gente los canta y cuando mi abuela bailaba pues pedía que alguien la sacara a bailar un bambuco o un pasillo. No era para sentarse a analizar la música o el acorde, sino que era una vaina muy del sentimiento de la familia. Y como en esas tiendas donde se venden esas músicas

también había punk surgió una idea filosófica adolescente –muy importante para mí– que tiene cosas que todavía son muy vigentes en como pienso y como siento la música.

DG: Usted dice ser músico empírico ¿Eso significa que se dedico a algo más aparte de la música?

JD: Sí, yo estude en la universidad Nacional artes plásticas. Terminé la carrera como en el 2000 y la música hasta el 2000 fue algo paralelo, pero mi actividad era en las artes. Yo estudié pintura, grabado y eso. Después me dedique a la música. Después de un viaje que hice al Brasil, sentí la urgencia de conocer de verdad la música tradicional colombiana y volví a investigarla. Después de graduado decidí dedicarme a la música, pero ya no quería una formación académica sino investigar lo que a mí me interesaba que era, en ese momento, la música tradicional popular latinoamericana colombiana. En ese momento –es otro momento de la vida–, eso era lo que quería investigar y el mundo de la música es así, muy amplio.

DG: ¿Qué pasó en Brasil?

JD: Yo viaje a Brasil como haciendo un paréntesis en la carrera en artes. Estaba un poco en crisis con el mundo del arte, los artistas, sus egos y sus “pajazos” intelectuales. Me fui a hacer un viaje de 6 meses a abrir la mente. Me fui pintando y dibujando mucho con un combo de amigos y terminé quedándome un año. Durante ese proceso hicimos música, tocábamos música latinoamericana, canciones brasileiras de una manera muy des complicada y sin ningún ánimo de ser profesional ni nada de eso. Me encontré con mucha gente brasileira que tocaba pandero, que cantaba muy bien, tocaba guitarra y conocían su música; y cuando me decían: “Toca una cumbia” o “¿Cuál es la música de Colombia?” yo medio entendía la cumbia; y eso me genero esa vaina de querer volver a estudiar la música tradicional desde la experiencia. Todo lo que he hecho en la música es en la experiencia: ir a buscar a los maestros en los festivales.

DG: Se está refiriendo a la cumbia colombiana o indagó por otras tradiciones musicales de Colombia.

JD: Colombia es, de los países del mundo, el que más tiene música. Yo creo que por allá en África, en el Congo, Nigeria, Brasil, Cuba y Colombia. Colombia tiene una variedad de música tradicional y popular –pero sobretodo tradicional– muy alta. Entré por las músicas tradicionales del Caribe: las gaitas, el bullarengue, el millo, los bailes cantados y la música del Caribe. Después en el tiempo llegué a las músicas del Pacífico: A las chirimías y las músicas de marimba. Y hoy en día continúa un gusto, y trato de aprender de esos otros lenguajes: De la música llanera, del torbellino, de las guabinas, de las rajaleñas y de esas músicas del Huila. La música colombiana es muy amplia, me gusta y sigo estudiándola, lo que pasa es que ya no es el centro de la investigación, la música es muy amplia.

DG: ¿Cómo empieza a vincularse con el colectivo de *La Distritofónica*?

JD: Yo estoy desde el momento en el que se empieza a hablar con Alejandro Forero y con Jorge Sepúlveda. Yo les copié la idea de asociarse. Inmediatamente me sonó perfecto. Asociarse como un grupo de bandas. De hecho yo trabajaba con ellos, nosotros hicimos música juntos en *Primero mi tía quinteto* –que después fue octeto: Un laboratorio de música como progresiva usando los lenguajes de la música tradicional pero mezclándolo con otras cosas–. Y pensamos en hacer un colectivo que reuniera grupos que hicieran eso, porque de hecho había una movida, queríamos evidenciar que había una movida de grupos que tenían unas inquietudes similares. Así empezó la vaina, eso ya hace como unos 9 años como mínimo.

DG: Siendo más específicos ¿Cómo fue este contacto?

JD: El primer contacto fue con Alejandro y con Jorge en simultáneo: Nos juntamos y hubo una reunión donde estuvimos nosotros tres. Después hubo otras reuniones donde entraron otros músicos que hacen parte del colectivo. Nosotros ya hacíamos parte de una escena, entonces nos encontrábamos en conciertos, en festivales de música tradicional y en la movida jazzera de algunos bares acá. Ya había eventos de salir a tocar a la calle, a tocar música folklórica. No era a salir a conseguir palta sino a foguearse, a estudiar, pero también se ponía un sombrero. Era una actividad que para mí fue formativa con la música del Caribe. Encontrarnos en la calle a tocar fue buenísimo. Tocábamos en el centro sobretodo, también en otros lados, pero

allá se llamaba como ‘la mojarriada’. Eso también fue con el combo de *La Mojarra Eléctrica y Curupira*. Se organizaban: “Hay mojarriada en tal parte”, y uno llegaba, tocaba y después se repartían unas monedas; pero el sentido no eran las monedas sino era tocar –fue importante–. El volumen y en la calle, y tocar apretado y tocar largo y hacer rotación, entonces el de la gaita pasa a la gaita macho y el del macho al llamador, al alegre, a la tambora; estudie y mejore. Había un contexto y un movimiento. Nos encontrábamos en los festivales de música tradicional, en los de gaita y bullarengue, y empezamos a ir a los del Pacífico, allá nos encontrábamos y había una movida.

DG: ¿A cuales festivales?

JD: El festival de ovejas, Sucre, de gaitas. Al Petronio Álvarez desde esa época fuimos unas veces. Puerto escondido, de bullarengue, El de María la baja, de bullarengue también.

DG: ¿Cómo se empezó a conformar el cuarteto con Ricardo Gallo?

JD: Yo ya tocaba con Jorge y con Juan Manuel en *Primero mi tía*, en ese laboratorio. Yo vivía en la misma casa con Jorge, vivíamos en un edificio donde vivían en todos los pisos, o en la gran músicos. Yo viví primero en el primer piso, después me pasé al cuarto piso donde vivían Samir Aldana y Jacobo Vélez –músicos de *Tumbacatre* y la *Piscina Cósmica*–, después de *Primero mi tía* también hizo parte Jacobo Vélez –el director de *La Mojarra Eléctrica* –, Julián Chávez –que es de esta orquesta de salsa, él es percusionista y clarinetista y también hizo parte de *La Revuelta*–. *La Revuelta* también ensayó mucho allá en ese apartamento, y ellos ya habían tocado unas veces con Ricardo en trío. Me propusieron que hiciera parte, que Ricardo tenía unas músicas que concebía así, para trío clásico de jazz (batería, contrabajo y piano) pero con un percusionista. Entonces ahí me presentaron a Ricardo y empezamos el laboratorio.

DG: ¿Cuál fue la primera impresión sobre esta música, qué le decía esta música a usted como intérprete?

JD: ¿Sabe qué ha sido una constante con la música de Ricardo? Me exige, me pide un tipo de atención y lo que hay que se necesita para tocar esas músicas es la atención. Muchas de las cosas estén escritas. Es particular, porque salvo otros contadísimos casos a mí nunca se me presenta la música escrita. Yo vengo de trabajar de oído el 90% de la música que hago y cuando está escrita no es una música que está pensada para hacer bailar sino que son unas reflexiones íntimas, interiores, intelectuales y a la vez primitivas. Es exigente el ánimo en el que uno se tiene que poner para hacer esa música. Desde el principio me gustaba la exigencia y siempre ha sido muy chévere porque no se puede pensar mucho; o yo no puedo pensar mucho al tocar eso, como que no es un lugar común. Uno debe estar muy atento y en un viaje sonoro: A veces pensando, a veces contando, pero es interesante.

DG: Usted habla de música intelectual y primitiva a la vez ¿a qué se refiere?

JD: Intelectual me refiero a lo racional, a que está planteado como un ejercicio. Por ejemplo, está escrita, arranca escrita. Suena en la cabeza de Ricardo pero arranca escrita y se va a cocinar con el ensamble mientras suena. Las ideas no son unas melodías orgánicas como digamos “melodías predecibles”, sino que son abstractas, las armonías son como modales y no hay cadencias habituales que conduzcan hacia un lado, sino que a veces es como un enredo. Unas cosas que dan vueltas y que tienen que ver con una percepción. Yo creo que tiene que ver la ciudad y la vida moderna. Sí, música contemporánea para un cuarteto de jazz.

La parte primitiva es que los intérpretes están en esa búsqueda y tenemos esa sintonía para esa búsqueda, por eso hay esas cosas como del free jazz, pero es una búsqueda de lo primitivo, de lo intuitivo. También entran elementos del folklor, entonces hay como esa vibra de un poder intuitivo. La música se cocina en grupo y en ese cuarteto existe la telepatía, claramente. En medio de esas vueltas rítmicas, de esas texturas rítmicas y de esas armonías hay una telepatía de para dónde va la cosa, de dónde viene: De las dinámicas. Hay un lenguaje abstracto que se ha cocinado entre los cuatro que no corresponde a ideas que pueda describirte con adjetivos sino que es primitivo.

DG: Si a ti te pidieran describir esta música ¿Qué podrías decir sobre ese disco [‘Los Cerros Testigos’]?

JD: Desde lo más evidente que es muy bogotano. Es recontra bogotana la música de ‘Los Cerros Testigos’. Está el ‘bambuco de la orilla’, ‘La Distritofobia’ y ‘Lagunas’. Hay un tema que hicimos con marimba, una cosa como un currulao locrio. Para mí fue difícil grabarlo por cómo estaban dispuestos los instrumentos en la sala de grabación. Ellos tres quedaron en una sala. Yo tocaba cajón, un udu (instrumento de cerámica africano), un tambor alegre, un bombo y tal vez unos platos de latón –no estoy seguro–, percusiones y texturas de juguetes. Ellos grabaron en una sala piano, contrabajo y batería con el contrabajo en una sala pequeña lejos, y yo grabé afuera sin verlos, con un retorno de monitores oyéndolos para grabar los alegres. Fue así: En un pasillo se cerraba la puerta y yo solo los veía. Tras de abstracta la música, abstracta sin verlos. Difícil por el vértigo pero pues camina [la música]. Los otros sí se tocaban en bloque, los instrumentos pequeños.

DG: Hablas de Bogotá y mencionas unos géneros como el bambuco, el pasillo, el currulao ¿Qué opinas tú de esa relación entre el disco y la ciudad de Bogotá, cómo relacionas ese nexo?

JD: Ese proceso es caótico, es misterioso y sucede de una manera primitiva. Son músicas que suenan en la memoria, en la recordación y en las experiencias con el contacto con la cultura popular y tradicional en su contexto rural. La experiencia de estar en una rueda de bullarengue – estuvimos en eso con Ricardo juntos–. Queda esa experiencia y luego es tomar esa música y pensar la figura rítmica –que es una chalupa de bullarengue–, pero le vamos a poner una negra más y queda una chalupa pero en nueve, y una melodía que se empieza a crear encima. Se toca con la sensación corporal y el recuerdo de esas músicas. Esa experiencia en una rueda tradicional, pero que se está haciendo en Bogotá, en un contexto al que se le está metiendo toda la influencia del pensamiento y de la velocidad ¿Qué más es lo urbano? Las disonancias, lo modal. Esas dos cosas se entrecruzan tanto que uno no puede definir tan claramente una línea divisoria tan radicalmente; se entrecruzan de una manera caótica en un proceso creativo que es muy caótico. Y caótico no me refiero al desorden en

sí, sino al movimiento de las partículas en libertad, de los elementos, muchos elementos al mismo tiempo de una manera libre interactuando, así se cocina. Así hablamos, somos bogotanos, o sea.

DG: ¿Qué opinas tú de la aparición de un bambuco en un disco como ‘Los Cerros Testigos’?

JD: Hay que aclarar que lo caótico no se debe ver desde el prejuicio. En un proceso caótico como es un remolino, o la forma de las nubes, o la armonía que puede haber en los ruidos de un trancón. En algún momento, detrás de eso, hay una visión estética, una visión de orden que decide organizar eso en el interior, del que oye, la música sucede adentro. El caos no es el desorden y dentro de eso también está el bambuco porque está el recontra propósito. Recontra bogotano, recontra descriptivo. Es costumbrista, está hablando a sus padres y a sus abuelos. Entonces yo creo que la música tradicional andina es parte de los elementos que entran en esa sopa, en ese sancocho.

El pensamiento no se construye en una sola línea. Primero hay ideas que son como colectivos, también está la memoria, el cuerpo y un montón de cosas que intervienen al tiempo. Me refiero a que el disco no se hizo “bueno vamos a hacer un bambuco, y entonces esto que representa un poquito de lo caribeño” no, sino que es algo que va surgiendo caóticamente, en el origen, y aunque es racional, obras que se piensan racionalmente, el proceso es bien intuitivo. Yo creo que esas músicas surgen así porque está como a propósito, cuando una sopa se hace pero uno puso el agua, el otro puso la yuca, otro puso la carne, cocinan varios y eso queda rico, así queda.

DG: ¿Qué opinión has recibido de ‘Los Cerros Testigos’?

JD: Recuerdo que gustó mucho. A mi familia y a mis tíos. Ellos van desde esa época a los conciertos de Ricardo y ellos no son tan cercanos a esa música. Recuerdo que les gustaba, entendían lo que ese grupo y esos sonidos les hablaban, leían y quedaban ahí capturados por ese viaje sonoro.

DG: Hay otro disco “paralelo” a este, el ‘Meleyólamente’ ¿Qué opinas de este disco?

JD: Me gusta mucho. Me gusta la idea de reversionar temas y si se cambian de formato. Es piano y tiple y suena más andino lo andino. Cuando se ponen contemporáneos o jazzeros o libres, tímbricamente es muy interesante, entonces me gusta.

En la música de Ricardo, el asunto intuitivo de la cosa telepática, es que cuando él empieza con los primeros acordes de ‘El Trasnocado – cuando lo tocamos como un bis– lo toca sin haberlo ensayado. Se toca y se reinterpreta. Él arranca e inmediatamente hay una memoria del tema. Ese tema tiene pedazos de compases irregulares y los toco sin pensar, no sé explicarlo. Es con Jorge con quien, sobre todo, funciona la telepatía. Es una cosa de dinámicas y de una memoria, pero que no le digo antes de empezar “!Ah síj acá va esto o lo otro”.

DG: Gracias por su tiempo.

3.4 Entrevista a Jorge Sepúlveda, baterista del Ricardo Gallo Cuarteto.

Diego Gómez: Buenos días Jorge. Cuénteme de su formación musical.

Jorge Sepúlveda: Para resumir la historia, yo, cuando estaba en decimo u once, veía la batería que había en el colegio y me empecé a interesar. No había estudiado nunca pero ahí solito como que empecé a aprender sobre algún par de ritmos. Luego, cuando salí del colegio, no estude música, hice 4 semestres de administración de empresas en la [Universidad de la] Sabana y conocí a un vecino mío que era guitarrista para que empezáramos a tocar y que hiciéramos un grupo y a través de él conocí a Urián Sarmiento, que fue mi primer profesor. Cuando empecé a tomar clases con él baraje la opción de estudiar música y retirarme de administración.

DG: ¿Que música tocaba en el colegio, le llamaba la atención algún tipo de música o el instrumento?

JS: Yo soy de los noventa entonces soy amante del grunge, hijo de esa generación: *Nirvana*, *Pearl Jam*, *Alice in Chains*, *Berucasalt*, *Sonny Youth*. Todavía me gustan esos músicos, y esa onda de los noventa fue lo que viví en mi adolescencia, lo que tenía como referente musical y me gustaba sacar ritmos de esos grupos.

DG: ¿Y con Urián que tocaban?

JS: Él me abrió los ojos con respecto a cómo se estudia un instrumento de una manera más seria. Como había sido todo empírico –yo solo tratando de sacar las canciones de esos grupos–, él me mostro un material un poco más técnico sobre el instrumento, me habló de la fundamentación para poder estudiar bien un instrumento y a través de él (yo ya había escuchado jazz) conocí el jazz en su generalidad y más específicamente sobre lo que estaba pasando en esta época con Antonio Arnedo. A Urián le gustaba mucho un baterista japonés que era Satoshi Takeishi, que grabó con Toño [Antonio Arnedo], y a través de él fue que yo conocí ese sonido del jazz colombiano de la época.

DG: Me dice que se retiro de Administración, ¿Entró a una universidad o siguió estudiando con Urián?

JS: Después de conocer a Urián, y empezar a plantearme la pregunta de retirarme o no que era bien difícil para el momento (ya iba en cuarto semestre), a mis padres, que estaban pagando una universidad para estudiar una cosa, les empecé a decir que pensaba retirarme. Eso fue un momento muy difícil.

DG: ¿Qué opinión tuvieron ellos?

JS: Ellos siempre fueron muy abiertos pero de todas maneras les parecía difícil pensar que ya habían invertido en una carrera como para yo estuviera cambiando. No éramos una familia que derrochaba dinero, entonces fue difícil la decisión. Yo empecé a buscar posibilidades de estudiar y no quise ingresar a una universidad directamente, sino a una escuela de jazz llamada la ‘Escuela Colombiana de jazz’ con profesores cubanos que son profesores de la [Universidad] Javeriana pero en una escuela como más pequeña y los horarios eran solamente dos días, dos tardes y para mí mamá eso era una locura: El cambiarme de una horario de universidad a solamente dos tardes. Pero insistí, nunca me presionaron para que no; me retiré y empecé a estudiar en esa escuela con Ernesto Simpson, que es un baterista que aquí en Colombia fue súper importante, tocó con Eddie Martínez y en el exterior es muy conocido. Él fue mi profe formal de escuela después de Urián, que fue mi primera referencia.

DG: ¿Usted siguió estudiando jazz o que otro tipo de música estudiaba?

JS: La fundamentación del trabajo con Simpson era una cosa más de libros, de ejercicios como mucho más técnicos, pero él también tocaba mucho jazz y sí, veíamos algunas cosas de jazz como libros de jazz. Entonces fue como reafirmar un poquito más como el lenguaje.

DG: ¿Que empezó a suceder después? porque el jazz se iba perfilando ahí.

JS: Paralelo a mi retiro de la universidad yo empecé a tocar con un grupo de ska –con el amigo guitarrista que me recomendó con Urián– llamado *La Sonora Cienfuegos*. Era un grupo como de ska latino; nos fue bien, tocamos en ‘Rock al Parque’ en el 97 y ese fue mi contacto con los escenarios y los bares de Bogotá; me encontraba mucho con Urián en algunos escenarios porque el tocaba con *1280 almas* y él siempre fue como referente para mí. Nosotros cerramos ‘Rock al Parque’ en el 97... 40.000 personas...

DG: ¿Qué pasó con ese grupo [*La Sonora Cienfuegos*]?

JS: Se acabó en el 99. De ese grupo el guitarrista Sergio Mejía es el director de *La 33* y el bajista Diego Gutiérrez es el bajista de *La Revuelta*.

DG: ¿Usted estaba estudiando en la escuela colombiana de jazz?

JS: Yo duré en esa escuela del 97 al 99. Y ya quería ingresar a una universidad y justo se empezó a abrir la facultad de artes de la universidad del Bosque. Pero además mi profesor cubano se fue y quería cambiar, pero no había empezado la carrera [de música en la universidad del Bosque] sino que había unos cursos libres e ingresé a ellos a mediados del 99. En esa mitad de año hice un viaje con un amigo baterista que ahora es de *Curupira*, Andrés Felipe, y fuimos a conocer a un tamborero insignia de la música tradicional de gaitas que se llamaba, porque murió, Encarnación Tovar; le decían ‘El diablo’. Me fui un mes para la casa de él que vivía en Cartagena, en un barrio de pescadores llamado ‘La Boquilla’ a aprender a tocar tambor y a tocar folklor.

DG: ¿Y por qué ese salto del jazz y ‘rock al parque’ a esa música [el folklor]?

JS: Urián tiene mucho que ver. Él estaba investigando mucho sobre músicas colombianas y en ese momento aquí había una profesora muy conocida de una cosa que se llama ‘taketina’; que es como una especie de estudio rítmico basado en las músicas como orientales. Entonces esa profesora nos decía: “tienen que ir a conocer músicas tradicionales” y nos recomendó ir a conocer a este señor. Eso se dio, y yo me estaba metiendo por la música colombiana y salió la oportunidad de ir allá durante un mes.

DG: ¿Qué les enseñó ‘el diablo’?

JS: Nos enseñó las bases de la música tradicional de la costa atlántica, sobretodo el formato de gaitas, los tambores; un poco de gaitas también, pero sobre todo tambor alegre... él era un alegrero; para mí el más impresionante de la historia. Él nos enseñó lo básico, los ritmos, porque nosotros no teníamos idea de nada.

DG: ¿Y a la vuelta a Bogotá, que sucedió ahí con todo ese bagaje?

JS: Seis meses después de haber llegado de encarnación yo seguí estudiando en el Bosque [universidad del], no tenía con qué pagar y me tocó trabajar para poder sobrellevar la cosa. Empezamos a reunirnos con mi amigo que viajamos, con Urián y Sebastián Monsalve, en la casa de Urián a estudiar esa música y ahí, en enero del 2000, empezó *Curupira*. A través de ese viaje, Juan Sebastián y Urián habían acabado de llegar de la India, nos juntamos y empezamos a compartir información de lo que habíamos aprendido. Urián siempre fue nuestro profesor, entonces ese es un evento importante para mi carrera.

DG: ¿Usted ya había tenido contacto con Juan Sebastián Monsalve?

JS: Sí. Como Urián era mi profesor yo llegaba a su casa y estaba con Juan Sebastián tocando. A veces Urián me invitaba a conciertos que hacían ellos y ahí ya lo reconocía. Ya después de que empezamos a tocar, digamos que ya nos conocíamos, pero ya después casi que nos reuníamos a diario a estudiar.

DG: ¿Y tocaban?

JS: Sí, era como una especie de *Jams* de música de tambores y él llevaba el bajo. Después dijo: “Yo tengo una canción ¿Por qué no le hacemos un ritmo?”. Y así empezó *Curupira*, a partir de encuentros como informales.

DG: Quiero saltar a otro tema ya que nos estamos acercando a una fecha que a mí personalmente me interesa para la investigación y es la

fundación de *La Distritofónica*. Cuénteme un poco de las cosas que usted recuerda sobre cómo se empezó a conformar ese colectivo.

JS: A través de haber conocido a Juan Sebastián –que es un referente importante aquí en la música de Bogotá porque fue profesor de Alejandro Forero, que es el fundador de *La Distritofónica*– y cuando Alejandro se había ido de la Javeriana –luego de estudiar con Juan Sebastián, para Londres a vivir un año–; cuando volvió empezó a seguirle la pista a lo que Juan Sebastián estaba haciendo. Juan Sebastián estaba con *Curupira*, y Alejandro quería tocar un poquito de tambores, entonces Juan Sebastián le dijo: “Dígale a Jorge que le de como una clases”. Entonces Alejandro empezó ir a mi casa a que le enseñara un poquito de tambor, de ritmos. Nosotros salíamos mucho a la calle a tocar con los de *La Mojarra Eléctrica* y Alejandro iba mucho a vernos y empezó a meterse mucho en el círculo a aprender y así empezó la relación con Alejandro. Yo ya estaba solo por mi cuenta, tocando con ellos me había retirado del Bosque en el 2000 y Alejo compuso un tema para el ministerio y quería que yo fuera el baterista. Entonces así también empezó el vínculo con él. Después de haber tocado eso en el 2003 empezamos a formar este grupo *Asdrúbal*, que fue de los primeros de *La Distritofónica*, y paralelo a esto Alejandro fue a mi casa y me dijo: “Quiero formar un colectivo ¿Le interesaría? Y quiero que seamos varios músicos”. Y yo le dije: “Sí, de una”. Y me dijo: “Es que yo conozco como funcionan colectivos en Estados Unidos”. Y le dije: “¿A quien más le decimos?”. Y dijo: “Yo tengo como opciones a Javier Morales y a Juan David Castaño (porque lo conocíamos)”. Del mismo entorno del folklor yo le recomendé a Iván Zapata y a Ricardo [Gallo], porque habían estudiado en la Javeriana y en esa época estaba [Ricardo Gallo] en Bogotá y empezó a tocar un poco con *Asdrúbal*, entonces así empezó todo.

DG: ¿Qué hacían? Reuniones...

JS: Sí, decirle a la gente, empezar a reunirnos, pensar en una especie de lanzamiento del colectivo. Entonces pensamos en un concierto donde estaba *Asdrúbal*, un grupo donde estaba Juan David que se llamaba *Tumba Catre*, un grupo donde estuve que se llamó *Súbito Chiguiro*, como cuatro o cinco grupitos que habían ahí del “parche” e hicimos un lanzamiento en un lugar que había en la 70 con novena llamado ‘Cancamo’ y ese fue el comienzo

oficial del colectivo. Sí, nos reuníamos como a tratar de ver qué queríamos ser, para donde iba, etc., como tratando de generar las ideas generales del colectivo en esa época.

DG: Pasemos ahora a ese contacto con Ricardo Gallo y cómo se fue generando esa amistad para conducir a lo que sería el Ricardo Gallo Cuarteto.

JS: A Ricardo lo había visto tocar porque yo estaba muy vinculado con lo que pasaba aquí en la universidad en esa época por intermedio de Urián y Juan Sebastián. Yo lo vi tocar con Urián, Juan Sebastián y Tico Arnedo en un torneo, en un concurso de composición que hubo como en el 2000, y lo vi tocar; sabía quién era, pero luego se fue para Estados Unidos. Cuando empezamos a armar *Asdrúbal*, Alejandro y los mismos de *Asdrúbal* dijeron: “Queremos invitar a un amigo pianista que va a regresar de Estados Unidos”. Y dije: “¿Quién es?” –“No, Ricardo Gallo”. Entonces ahí nos conocimos, nos presentamos, empezamos a tocar y digamos que la empatía musical fue como de una. Él también estaba investigando sobre música colombiana desde allá y estaba muy abierto como a muchas cosas, y ahí empezamos a tocar con *Asdrúbal*. Empezamos a grabar. Grabamos el primer disco de *Asdrúbal* en el 2003 –eso salió en el 2004–, y a partir de ahí Ricardo quiso armar su proyecto solista. Me dijo que quería que yo tocara batería y me preguntó por un contrabajista, Manuel Toro, y un percusionista. Él había pensado en Urián pero le dije: “Hagámoslo con Castaño –que ya estaba empezando un grupo llamado *Primero mi tía*–. Con Juan David hicimos un primer concierto en trío: Juan Manuel él, y yo en el Delia Zapata tocando la música del primer disco de [el disco] ‘Los Cerros testigos’ y luego entró Juan David. Ya desde que empezamos a tocar nos hicimos muy amigos. Cada vez que él venía siempre tocábamos, viajamos a festivales fuera [de Bogotá], de música colombiana; festivales de porro y de eso. El cuarteto empezó a tomar fuerza.

DG: Cuénteme un poco de la música del primer disco del cuarteto, el disco de los ‘Cerros testigos’. Sé que la mayoría de las canciones son hechas por él, por Ricardo.

JS: Creo que todas son hechas por él, y hay un par de improvisaciones donde creo que nos coloca a todos en ellas como autores, porque es una cosa que pasó en el momento. La música de Ricardo estaba muy basada en cosas como de ritmos colombianos y composiciones a partir de esos ritmos.

DG: ¿Qué tipos de ritmos?

JS: Ritmos del interior como el bambuco, de las costas como el currulao y el porro, y habían otras que no tenían un referente colombiano pero la mayoría sí lo tenía. A mí siempre me pareció que lo de Ricardo fue muy experimental, pese a que se basaba en ritmos colombianos. Muy experimental sus estructuras, las formas de tocarlas. Él siempre nos pedía que no cayéramos en el ritmo como plano, sino que experimentáramos con eso, entonces con Ricardo siempre había que pensar un poco en que más ponerle al ritmo tradicional.

DG: Con su experiencia como músico ¿Qué intención tenía usted con eso que les decía Ricardo de que los ritmos no suenen tan planos, de que pensarán en otras cosas?

JS: Coincidió mucho con lo que yo quería buscar también como intérprete de ese tipo de cosas. Me parecía muy interesante influenciarme de lo tradicional, pero también me parecía interesante generar una propuesta a partir de eso. Yo nunca fui ni he sido purista con nada y justo coincidía que en varios proyectos estaba trabajando lo mismo –con *Asdrúbal*–. En esa época, en el 2003, empecé a tocar con Toño [Antonio] Arnedo y su búsqueda había sido la de usar lo colombiano, pero como improvisar sobre eso.

DG: Antonio Arnedo también tiene esas influencias colombianas, también tiene cosas de ritmos del interior ¿Cuál era su opinión al principio respecto a esa propuesta musical de Ricardo Gallo, usted que venía del jazz, que venía de un acercamiento de músicas de las costas y que Ricardo haya llegado con esto que son músicas del interior?

JS: Yo tuve empatía con Ricardo desde la primera vez que toque en *Asdrúbal*, entonces hay una especie como de confianza, no sé si uno genere

tantas opiniones sobre la música de su amigo, sino que simplemente uno confía. Siento que es una propuesta que sienta un precedente frente a la cantidad de posibilidades que hay para moverse a partir de la sensación de los aires de la música colombiana. En ese momento yo estaba como contento de que un pianista como él hubiera pensado en un sonido como el que yo tenía. Me parecía excelente tocar ahí, más allá de una opinión erudita sobre su música; era una sensación de bacanería, de compartir música con él.

DG: Desde ésta posición en la que está el cuarteto con cinco producciones discográficas ¿cómo ve el disco de los ‘Los Cerros Testigos’? ¿La lejanía temporal le permite ver que hay cosas que le gustan y otras que no?

JS: Me pareció interesante como sonaba el cuarteto en esa época, el ímpetu de la música pareciera un poco como más “puro”. Si usted oye algunos temas, como un porro o el currulao que hay ahí, es como nosotros tocando con toda la energía y sin pensar en nada más, y ese sonido de ese disco a mí me parece muy chévere por eso, porque tiene una cosa como de fuerza, como jazzera. Usted piensa en música del interior con jazz como algo un poco más delicado, más académico, y las grabaciones [de este disco] son un poco sucias (pero en el buen sentido), como agresivas. Eso me parece muy interesante de ese disco, no sé si después tocamos más de esa onda, pero luego el cuarteto fue como aplacándose un poco frente a eso, pero ese primero tiene mucho ímpetu.

DG: Y con respecto a la evolución del estilo del cuarteto ¿Cómo ve la evolución estilística en el grupo de los ‘Los Cerros Testigos’ a su última producción discográfica ‘Tribu del Asfalto’?

JS: Yo cada vez tiendo a tratar de entender al cuarteto. Hace poquito vino ese cuarteto de cuerdas famoso: el *Cronos*. Me pareció muy interesante cómo este grupo, fundamentado en un concepto de cuarteto clásico, se da tantas posibilidades que usted no sabe bien qué es lo formal; ya no puedes decir que es un cuarteto clásico. En el caso del cuarteto con Ricardo a mí me pasa lo mismo: mucho tiempo pensaba que éramos un cuarteto de jazz, por muchos momentos pienso que es un cuarteto de música contemporánea

y ahora no sé bien qué somos, somos como un formato con muchas posibilidades, o sea, Ricardo ha demostrado con su música eso y nos lo demuestra no solo a nosotros; como un grupo que no necesariamente se tiene que casar con una única idea, sino que se reinventa a partir de lo que a él siempre le esta pasando por la cabeza musicalmente, y nosotros empezamos a entenderlo así, nosotros empezamos a entender que la idea del cuarteto era una cosa más abierta de lo que pensamos en algún momento, pensamos cuarteto de jazz de música colombiana, pero ahora yo me siento como un cuarteto contemporáneo sin limitante. Usted ve que hay temas que no tienen improvisación formal, como tema-solo-tema, sino que es una textura, y eso me parece increíble. Digamos que desestructurar a un grupo de los géneros, de los estilos, para mí es la búsqueda con todo lo que hago.

DG: Como intérprete y como oyente ¿Qué opina de la canción ‘El Trasnocado’, qué referencias tiene de esa canción?

JS: Es uno de los temas de la historia con Ricardo que más me gusta tocar. Es muy difícil esa pregunta “como oyente” porque es rarísimo escucharse a uno mismo. He tratado de hacer ese ejercicio –a veces lo logro, a veces no– pero cuando lo hago, y con esa canción me pasa, siento que es como un jazz colombiano como un poco sucio, pero me gusta. Me gusta ese carácter en el jazz o en la en la música porque tiene como “huevas” [temple y fuerza] cuando se toca, y me parece muy bacano tocando y escuchando como la estructura rítmica, que en comienzo parece que iba a ser solo una. Detallando hay unos cambios de compas sobre la melodía que lo sacan para otro lado y otra vez vuelven y lo enganchan con el viaje del currulao, entonces me causa mucha impresión la fuerza y esa articulación rítmica por momentos, y que luego se empate otra vez, me parece sorprendente y me gusta.

DG: ¿A qué le suena ese tema a usted?

JS: Como del Pacífico pero también tiene unas vainas.

DG: Ese tema es bien particular, la melodía que lo remite a una tradición. Porque yo le preguntaba a Ricardo y él me decía que en ‘El

trasnochado' él tenía la intención de hacer una melodía que sonora más a bambuco.

JS: Lo que pasa también es que la raya en la tradición de ambas regiones [pacífica y andina] es muy particular. En el Pacífico, en el norte por ejemplo, hay muchas cosas que se tocan del interior como pasillos. Lo llaman pasillo chocoano, pero son melodías que del interior. Es muy rara la raya que usted pone entre la región andina-región Pacífico y luego ve las coincidencias que tienen y son muy similares. El bambuco y el currulao tienen un montón de situaciones como similares melódicas, armónicas y rítmicas, entonces entiendo por qué Ricardo dijo que sonaba a bambuco, porque la intención es como más de currulao. Desde lo tradicional hay cosas que son muy similares.

DG: ¿Qué opina usted de esa relación de ese disco 'Los Cerros Testigos' con la ciudad de Bogotá?

JS: sí, ese escenario que usted pone ahí como de manera primordial, que es Bogotá, tiene muchísimo sentido, cobra mucho sentido, cada vez cobra más sentido.

DG: Los cerros testigos... ¿Qué opina usted de eso? De Las relaciones entre el disco y la ciudad.

JS: Es una cosa que empezamos a descubrir como mucho después. La primera intención nunca es referenciarse. Usted cuando se junta con músicos o con artistas nunca referencia el entorno sino referencia más la relación, lo cotidiano, la grabación, el tema, el corte. Luego cuando usted lo ve con más tiempo y espacio empieza a decir: "Claro, es que esto gira en torno a una particularidad de una ciudad y la intención de un bogotano". Yo también tengo una investigación sobre la historia del jazz colombiano, unos módulos sobre lo que era el jazz en Colombia. Cuando uno se pone a mirar el sonido del mundo bogotano tiene un color particular una esencia particular. Es un músico que no es tan clasificable precisamente por haber crecido en el exceso o en la deficiencia de información. Es como cuando yo le digo que empecé a estudiar jazz mirando esa cosa sin ningún tipo de guía que puede tener una persona que se va a estudiar a Buenos Aires, y esa

manera de tocar –medio bruta, no lo digo en sentido peyorativo– es algo que me parece como bacano. Pero esa manera bruta de tocar pasa acá. Lo que pasa es que esa manera se depuró y ahora usted oye músicos como Juan Manuel, como Ricardo, como otros músicos que usted les oye que ya depuraron esa sensación medio caótica, y como de ese sancocho, que dice Juan David de Bogotá, ya hay un sonido particular. No solamente lo digo yo que estoy adentro, sino gente que incluso esta por fuera de ese círculo, por fuera del país. Ya hay muchos comentarios de gente de afuera que dice: “Ustedes suenan muy particular”. Un sonido que no tiene muchos referentes afuera porque se ha dado una manera muy bruta aquí adentro. Para mí es lo que es todo este tipo de proyectos: Un sonido salido del todo y de la nada al mismo tiempo.

DG: ¿A qué cree se deba eso?

JS: Bogotá es una capital que no tiene ningún tipo de tradición fuerte, usted no está ni en Cartagena, ni en San Jacinto, ni en Guapi, ni Buenaventura, entonces no hay un referente fuerte tradicional, no es como: “Mis papas me enseñaron a tocar pasillo o bambuco”. No, no pasa mucho. Entonces, como ha sido un poco liviana frente a sus arraigos tradicionales, cualquier cosa la permea. Es más fácil permear una ciudad donde no tiene claro las cosas de antes. Nadie sabe qué pasaba antes o quiénes eran los exponentes de bambuco aquí o qué se tocaba, no tiene ni idea, entonces como todo lo permea –lo permea el punk, el ska, el rock, la misma música tradicional de otras partes de Colombia, el metal, el greencore– en realidad es un revoltijo. ¿Sabe cuál es la esencia de esta ciudad? Eso. Yo les digo a los pelados [muchachos] aquí cómo hace uno para tratar de simplificar el sonido bogotano que prácticamente es ese boom de cosas. Ese “mierdero” es lo que es Bogotá, y el resultado de haber crecido en la ciudad y el “mierdero” no es solo a nivel artístico o de influencias artísticas, sino que usted va por la calle y un trancón de transmilenio es que un carro se atravesó y chocó con otro y eso le genera un trancón de dos horas. Esta es una ciudad bien particular, es como hecha a tuestas, es como pegar una cosa con otra y la influencia sociocultural que usted tiene de su entorno es lo que usted ve. La gente de Nueva Orleans, por qué el swing o los costeños por qué tocan así y con esa sabrosura: Vaya allá y vea qué sucede con el clima, se le empiezan a bajar las revoluciones, mire cuando llegue a Bogotá cómo

son las revoluciones, se le suben a todo el mundo porque la ciudad vive así. Es una “chimba” [muy bueno]: por más que somos músicos y colectivos que no somos queridos por mucha gente, inclusive aquí en Bogotá, es una música muy sincera. Siempre salí de las entrañas de lo que somos como músicos. También por no saber tocar otros géneros, esa es otra manera de explicar por qué así se toca aquí: Aquí no se encuentra jazzistas que suenen gringo. Nadie puede, ninguno de nosotros pudimos. Probablemente en Europa sí porque se dedicaron a eso, entonces todo es como no tan depurado que resulta un sonido particular.

Yo aparte de músico soy espectador. Recopilo la información y cada vez explico lo que ha pasado a mí. En medio de todo me parecen chéveres [buenos] los purismos. Las cosas puristas generan reacciones, y eso es una chimba. Como a nivel antropológico es muy chévere pensar que hay gente que se tiene de un solo lugar porque soporta como su verdad y eso, si usted se pone a ver, *La Distritofónica* es una queja a un cierto purismo, pero sin ese purismo no existiría *La Distritofónica*. Aquí hubo un evento muy particular cuando hablo de la historia del jazz en Colombia y en Bogotá. Hay un episodio muy particular y fue la llegada de los cubanos, y hay muchos libros que lo refieren, los cubanos empezaron a marcar una onda y era latin jazz. En todos los festivales al parque usted oye latin jazz y fusión. Y, si se quiere, *La Distritofónica* se para en la raya de eso y su intención musical es anti eso pero sin quererlo, eso es solamente es una postura que usted entiende solo cuando la ve de lejos. Pero lo que paso con Toño Arnedo, con su primer disco, me parece una postura anti eso. Es un sonido mucho más crudo, y en esa época el latin jazz era más estilizado, ultra recontra virtuoso. Y viene *La Distritofónica* y es como su contrario: hay muchas interpretaciones anti virtuosas, eso es lo que ha rayado a mucha gente, y este sonido existe porque antes existió alguna otra cosa, el purismo. A mi me parece chévere que la gente diga que solamente quiere tocar swing como los gringos, porque eso defiende como una idea y eso puede generar una reacción, de lado a lado, y eso le conviene como a la diversidad.

3.5 Entrevista con Alejandro Flórez, tiplista y bandolista del Gallo/Flórez Dúo.

Diego Gómez: Quisiera que me contaras un poco de tu formación musical cómo y dónde empezaste a estudiar. Sé que eres guitarrista, podríamos empezar con eso un poco...

Alejandro Flórez: Yo empecé tocando guitarra. Empecé tocando rock cuando tenía 11 años y tomaba clases de guitarra en una academia acá en Bogotá. Fui conociendo gente que estaba metida en la guitarra clásica y tuve un maestro de guitarra clásica.

DG: Mencionas la música rock, ¿Qué tipo de música tocabas, qué artistas?

AF: En mi época estaba en auge *Guns N Roses*, *metallica*, *Megadeth*, lo que hubiera en la radio que fuera como hard core o medio fuerte me gustaba. Tenía un grupo como de amigos del colegio, no tocábamos mucho pero era una actividad de amigos, de garaje. Paralelamente estudiaba guitarra clásica y algunas cosas de teoría y de musicalidad, digamos, acá en Bogotá.

DG: ¿Con quién estudiabas guitarra clásica?

AF: La academia se llama *El taller musical*, todavía existe tengo contacto con ellos. El maestro de guitarra clásica se llamaba Jorge Posada y el maestro Oriol Caro, que es un gran tiplista, reconocido a nivel de la música andina acá en Colombia (fue mi profesor de tiple durante un tiempo), con él trabajamos un poco con la música colombiana pero en esa época mi interés era un poco disperso entonces no estaba bien enfocado.

DG: Con la guitarra clásica, ¿Cómo fue tu formación?

AF: Empecé tocando desde ceros, obviamente la guitarra clásica tiene que ver mucho con la preparación de repertorio, aprender a leer música con la

guitarra y aprender unas técnicas que son necesarias para desarrollar niveles. El maestro Posada me dio pautas buenas para ahondar en ese estudio sin que fuera pensado que yo fuera un guitarrista clásico, simplemente era una formación que iba paralela a estas otras cosas.

DG: ¿Que repertorio llegaste a tocar?

AF: Pues lo que uno empieza a tocar en guitarra clásica: Fernando Sor, Carcassi, Giuliani y los ejercicios de do mayor y sol7. A la vez yo estaba también aprendiendo clases de solfeo, entrenamiento auditivo y cosas que de cierta manera propiciaron un encuentro un poco más profunda con la parte teórica y clásica, como con herencia europea por así decirlo. Estudié guitarra clásica casi que en todo mi bachillerato, desde mis 13 años hasta los 17, duré cuatro años con él, la idea era como prepararme.

DG: Me dices que paralelamente estudiabas tiple con el maestro Oriol Caro.

AF: Empecé estudiando tiple y mi primer maestro fue Charito Acuña que era la directora de la academia. Ella tiene una onda muy clave con la música infantil, con la música que ella hace. Luego estudié con el maestro Caro, que en esa época estaba estudiando guitarra clásica pero ya era un tiplista consumado. Tuve la oportunidad de estudiar con él y aprender algunas cosas de música colombiana.

DG: Cuéntame de esas primeras cosas que tocaste de la música colombiana.

AF: Lo que pasa es que el mundo del tiple y sobretodo la música andina en Bogotá, y en Colombia, es un mundo muy rico que tiene una tradición muy fuerte y muy profunda. Realmente nunca ahondé en esa tradición del tiple tanto como me hubiera gustado porque en esa época tenía otros intereses más alternativos: De música popular, del rock. Lo que hicimos fue estudiar un repertorio más o menos estándar de cosas colombianas tanto de la música andina, como de cumbias y porros, pero era un repertorio muy conocido para todo el mundo (estándar), mientras que para una persona que realmente crezca en ese medio del bambuco, de los pasillos y de la música

andina como tal; esa es la música de ellos y se ajusta a ellos. Entonces aprendimos estos estándares de música colombiana como el bambuco, el pasillo, el vals y otros ritmos que no son andinos como el porro y la cumbia en el tiple.

DG: ¿Pero montaban canciones específicas?

AF: Canciones que todo el mundo conoce como ‘Pueblito viejo’, ‘El camino de la vida’ y ‘Si pasas por San Gil’. Yo me sé muchos estándares de ese tipo de repertorio, como de los sesentas y setentas; música que se escribió para tocarla, grabarla y escucharla en las casas de las gentes. Tengo tíos que tocan tiple, bandola y guitarra y que saben mucho de ese repertorio.

DG: Ahondando un poco sobre la música Colombiana ¿En tu familia escuchaban éste tipo de música?

AF: Todavía la escuchan. De hecho mi tío, Raúl Sastre, que es médico, tiene un cuarteto y toca bandola con sus compañeros médicos, y así otros familiares que tocan música llanera. De cierta manera eso ha permeado sin ser como una directriz o una cosa muy rígida. A la vez iba acompañado de boleros y de la música popular de esa época de los sesenta: Nino Bravo y cosas de esas; como la formación de cualquier persona aquí en Bogotá que escucha música a la vez que iba tratando de encontrar mis propios gustos por ese lado del rock y de la música clásica.

DG: Empezaste a estudiar música clásica y tiple ¿Cómo prosiguió ese proceso de formación?

AF: Yo dejé de tocar tiple por mucho tiempo. De hecho no tuve tiple por mucho tiempo. Tuve clases de guitarra clásica más o menos desde los trece años y ya esa formación fue como más de método: de piezas instrumentales con la idea de tener algo de repertorio para tocar solo. No había ningún ensamble, ni una idea de tocar con una orquesta, ni en grupo, simplemente aprender piezas cortas de guitarra. Eso fue evolucionando, progresando poco a poco, piezas latinoamericanas, como los valeses venezolanos de Antonio Lauro, por ejemplo, fueron cosas que tenían una conexión con eso mismo, con un lenguaje folclórico pero estilizado.

DG: ¿Llegaste a tocar algo colombiano con la guitarra clásica?

AF: Sí, claro. Cuando estaba en la universidad, donde estuve estudiando Ingeniería de Sistemas –bien interesante–, seguía estudiando guitarra clásica, seguía con el mismo repertorio clásico. Cuando entré a estudiar música tuve la oportunidad de tomar clases de guitarra clásica y una de las primeras piezas fue el bambuco de Adolfo Mejía, ‘El bambuco en Mi menor’, es como un estándar. Ya estaba en la universidad Javeriana.

DG: ¿En qué año entraste a la Javeriana?

AF: 1997.

DG: ¿A la cátedra de qué maestro entraste?

AF: Inicialmente entré a estudiar ingeniería de sonido y al año cambié a guitarra pero obviamente seguía estudiando y tomando clases con otros maestros. En esa época tuve mi primer maestro de guitarra jazz, pero solamente hasta el 98 tome guitarra clásica durante dos años completos.

DG: ¿Con quién estudiabas?

AF: Estudié un tiempo con Carlos Posada [guitarra clásica] profesor de la Javeriana y con Sonia Díaz [guitarra clásica].

DG: ¿Y el profesor de jazz en la javeriana?

AF: Él estudiaba en la Javeriana pero no era profesor de la Javeriana. Lo conocí porque tocaba rock con un grupo de un amigo y él llamo a este guitarrista que se llamaba Jaime Andrés Castillo.

DG: ¿Que banda tocaba él?

AF: Él tocaba en muchas bandas, pero cuando tocamos trabajaba en una banda de Juan Pablo Cuevas, una banda como de música pop. Por intermedio de esa banda conocí a Jaime Andrés que había estudiado con

Gabriel Rondón –uno de los primeros guitarristas de jazz de la zona de Bogotá–, él ya falleció pero tuve la oportunidad de conocerlo y Jaime Andrés estudió con él, recibió bases de Gabriel y me transmitió muchas de esas cosas. Fue un momento clave también, solamente tuve como unas cinco clases con él.

DG: ¿Que podrías contarme concretamente sobre esa trasmisión de ese conocimiento de Gabriel?

AF: Digamos que por haber sido transmitido por Jaime Andrés, que es un muy buen guitarrista y es muy metódico en su forma de ser, de tocar y de estudiar, ese conocimiento fue transmitido con ese filtro, por así decirlo. Como la persona que está buscando más su musicalidad, su nivel en la guitarra, su habilidad para leer a primera vista y el conocimiento profundo del diapasón en todas las tonalidades, cosas que nunca había considerado. Por ejemplo yo te podría hablar de escalas, pero no hubiera sido capaz de tocar una escala en toda la guitarra. Lo que hizo Jaime Andrés fue como decirme: “Mira, tienes que poder hacer esto”, tocar todas las escalas, todas las tonalidades en todo el diapasón y todos los arpeggios y todo el diapasón todas esas cosas.

DG: ¿Fue como una cuestión como más técnica?

AF: Mucho más técnica. En ese momento yo llevaba tocando rock y había estudiado jazz. En la misma academia conocí a Edilson Sánchez, un músico que está haciendo muchas cosas en Europa, bajista pero también toca guitarra, y me enseñó más que cosas técnicas conceptos claves sobre la improvisación y sobre el jazz dándome un punto de vista que conservo mucho: La idea de jugar con los elementos, no tanto un lenguaje sino como un punto de partida que te permite explorar y expresarte. Digamos que yo no aprendí jazz como “esto es el jazz, este lenguaje y estas canciones y esta manera de tocar”, sino que lo que aprendí fue como “juguemos con lo que sabes hacer: ya sea rock o algunas cosas colombianas”, lo que sea aplicarlo al juego de la improvisación. Después de esto tuve la oportunidad de estudiar un tiempo corto pero muy importante con Jaime Andrés, quien me enseña pautas ya más técnicas en la guitarra. Después empezó esa búsqueda más técnica y metódica.

DG: Sigues estudiando con Jaime Andrés y pasas a la guitarra jazz.

AF: Lo que hice fue tomar clases por un tiempo y con él, por razones de horarios, ya no podíamos seguir trabajando, entonces busqué en la Javeriana la manera de estar en los ensambles de jazz que en ese momento llevaba el maestro Antonio Arnedo. En un comienzo no pude estar en audiciones, ni ensambles, pero fue como un estímulo muy importante para poder seguir estudiando y aprender más sobre el repertorio del jazz y esas cosas. Cuando finalmente pude entrar a estudiar en los ensambles de jazz, esa era la fuente de información, metodología y repertorio que tenía del jazz.

DG: ¿Que tocaban en ese tipo de ensambles?

AF: Estándares de jazz. A veces nos enfocábamos en algún compositor. Por ejemplo temas de [John] Coltrane de [Thelonious] Monk pero eso fue más avanzado. En un comienzo eran temas estándares que estuvieran a nivel del ensamble, muy sencillos. Y trabajar lo que fuera: acompañamiento, solear, montar los temas, etc.

DG: ¿En algún momento tocaron algo colombiano o algo de la autoría del mismo Arnedo?

AF: Cuando yo audicioné por primera vez Antonio estaba ahí. Yo iba mucho a los ensayos a pesar de que no estaba en los ensambles. Pero finalmente cuando pude estar, ya Antonio no estaba en la universidad y había entrado a reemplazarlo Pablo Mayor que es un músico que había estado en Nueva York y que fue una influencia para todos nosotros en el sentido de la incorporación de esas músicas colombianas porque él venía con un interés. Él estudio en la Universidad de North Texas, donde yo estudié después y por él yo fui a Texas. También por influencia de él, y por lo que estaba sucediendo con la música de Antonio Arnedo y con algunos músicos acá, había un interés por hacer cosas colombianas en el jazz, entonces fue casi inmediata la precisión a hacer música colombiana: Tocábamos estándares colombianos o tocábamos estándares de jazz pero con algún ritmo colombiano. La idea era como jugar con eso.

DG: ¿Él era profesor en la Javeriana?

AF: Él fue profesor en la Javeriana un año. Dictó ensambles de jazz y arreglos de piano jazz.

DG: ¿Hay alguna pieza musical que te acuerdes que hayan interpretado, que tipo de estándar tocaban o tomaban música popular y la adecuaban?

AF: Más que todo canciones populares, estándares. La idea era que fueran repertorios de estándares de jazz.

DG: ¿Te acuerdas de algún título o alguna canción en específico?

AF: No. Recuerdo haber tocado canciones de Thelonious Monk y algunas canciones colombianas. Alguien tocó 'La gata golosa' porque estaba en un disco.

DG: ¿Cuando tocaban algo de Monk o algunos estándares de jazz los tocaban con algún ritmo colombiano, los adecuaban?

AF: A veces. En algunos ensambles se hacía eso.

DG: ¿Cómo era ese modo de adecuación?

AF: Mas que todo pensando en el estilo colombiano, en patrones rítmicos, porque para muchos de nosotros ese acercamiento a la música colombiana era un poco ingenuo; como decir: "Nosotros no hemos oído esto, sabemos que existe, pero no lo manejamos bien", entonces era similar el sentido de la profundidad en la manera en la que nosotros nos acercamos al jazz a como nos acercamos a la música a colombiana, a los ritmos. Ninguno de los que estaba ahí era folklorista experto. Tuve la oportunidad de interactuar con músicos que sí tenían ese conocimiento, pero para muchos de nosotros fue como descubrir los ritmos.

DG: ¿Cómo realizaron ese acercamiento?

AF: Se hacían talleres. Alguna vez se hicieron talleres con un percusionista. Él explicaba: “El porro se toca así o la cumbia se toca así”. Muchas veces por iniciativa propia, porque nos interesaba, buscábamos un maestro que fuera percusionista tamborero. Íbamos a la casa de él y nos enseñaba un patrón de cumbia y con eso ya, por un tiempo, teníamos una base para empezar a explorar. En esa misma época empezaron los viajes de gente de Bogotá a los festivales de los pueblos. Mucha gente viajó a Puerto Escondido, a Ovejas, a San Basilio de Palenque; otra gente se fue al Pacífico, a estudiar a *Guapi*, a *Timbiquí*, a San Jacinto; y esa gente volvía con cosas con ideas. Eso es algo que todavía sucede. No fuimos los primeros en hacerlo, pero había una fiebre en ese momento, eran ideas y sonoridades nuevas para nosotros.

DG: Ahí me estas nombrando básicamente música del Pacífico y de la costa Atlántica colombiana.

AF: Sobre todo la de la costa Atlántica porque tuvieron más fuerza. Yo creo que mucho de eso –en mi opinión– tuvo que ver con el éxito que tuvieron artistas como Carlos Vives y gente que fue muy conocida en el ámbito del pop (Los clásicos de la provincia). De alguna manera definió algo. La música colombiana, como la cumbia, tiene una trayectoria internacional que está reconocida en Perú, México, etc. De todas maneras así a uno no le guste uno ha escuchado algo de cumbia, y en Colombia uno sabe qué es eso es de las músicas más populares, de los ritmos, que son muy chéveres. Todos los ritmos que vienen de la cumbia tienen esa cuestión de la diáspora de África, pero también tienen una vitalidad que tiene que ver con la vida en la costa Atlántica. También hubo un interés por la música del Pacífico y para mucha gente, por lo menos para mí, era la más foránea. De hecho es una de las regiones más apartadas y más aisladas del país, entonces lo que sabíamos de esa música era realmente muy poco.

DG: Y con relación a la música andina ¿En algún momento pensaste en algún tipo de ensamble con la intención de entrar en algún festival o tocar?

AF: No mientras estaba aquí en Colombia. En esa época dejé de tocar tiple y empecé a hacer carrera en la música colombiana. Tenía una cierta

cercanía con el cuadro andino y empecé a escribir canciones con estilos de bambucos y pasillos (canciones mías). Desde el comienzo siempre me ha gustado tratar de componer y desde la época en que empecé a estudiar guitarra he escrito música. Estamos hablando desde el año 95 o 96. En el colegio no escribí nada sustancial (canciones rock) y ya cuando salí empecé a tomar la música como una posibilidad más en serio.

DG: ¿Qué tipos de cosas escribías?

AF: Lo que había manejado más en términos teóricos era la guitarra clásica. Trataba de escribir temas y piezas clásicas dentro de un estilo medio clásico, tratando de hacer algunas cosas latinoamericanas o colombianas, pero era un acercamiento muy mínimo.

DG: ¿Estas cosas que intentabas colombianas, eran alusivas a algún tipo de música en especial?

AF: A los ritmos andinos. Era realmente lo único que yo hubiera podido decir. Es algo que más o menos conozco entonces un vals, un pasillo, una danza... sonidos como lo decía. Hay miles de canciones que todo el mundo conoce que sirvieron de inspiración para esas cosas y a partir de ahí –de ese interés cuando estaba tocando jazz– eso se volvió un vehículo para improvisar. Fue un proceso como muy lento, muy de una búsqueda, muy personal. No tenía como un profesor que me dijera: “Tienes que hacer esto”, sino que aplicaba lo que sabía en términos teóricos, melódicos y rítmicos.

DG: Aquí estamos hablando como de otra etapa de tu vida. Empiezas a perfilarte como músico ¿En qué momento terminas el pregrado en música en la universidad Javeriana?

AF: Yo no terminé en la Javeriana. Estuve tres años, hasta el 2000. Hubiera podido terminar, faltaban dos años, pero se dio esa opción de irme a estudiar.

DG: Hablemos de ese paso a Texas en los Estados Unidos.

AF: Fue la única aplicación que mandé, tenía pensado mandar a Europa y otras cosas, pero en el momento, como un poco inestable, salió una beca para ir a estudiar a Texas. Simplemente aproveché y me fui. Fue una transición. La Javeriana es un programa más que todo de teoría, de formación en el aspecto de análisis musical y un poquito del performance pero tocar no es el fuerte de ahí. Hay músicos buenos, y muy buenos instrumentistas, pero no era una cosa como orientada a tocar. Cuando me fui era una experiencia opuesta; en la Javeriana el 80% o 90% eran clases de teoría y solfeo. En Estados Unidos las escuelas tienen un método diferente al Europeo que creo es el que existe en los conservatorios en Colombia. El método, en Estados Unidos, es mucho más pragmático porque si tu eres teórico y te gusta estudiar teoría pues solo haces eso, si eres instrumentista hace eso: te dan muy poco de teoría. Es como más práctico, entonces llego allá y el programa era de jazz, a pesar de que seguí estudiando guitarra clásica con el profesor de allá un tiempo, pero ahora tienes un profesor de guitarra jazz tiene que ver arreglos de jazz, fundamentos de jazz y el big band. Pasas a ver el jazz como lo definen ellos, pasas de una cosa más conceptual a una parte técnica. Fueron cinco años que estuve en Texas que fueron prácticamente todos los días tocando, estudiar y estudiar, era lo que yo quería. La Javeriana tenía algo de eso, pero sentía que no era suficiente, sentía que había muchas distracciones y mucha dispersión frente a lo que estaba haciendo. Llegué acá ha mejorar muchos de esos aspectos en la guitarra, a aplicar cosas y aprender más canciones, algo mucho más práctico, más instrumento.

DG: ¿Cuánto tiempo duraste en Texas?

AF: Cinco años. Terminé el pregrado e hice la maestría en jazz con un sub énfasis en composición clásica. Los tres años que duró el pregrado fueron dedicados, más que todo, a tocar guitarra y tocar en varios ensambles para mejorar la lectura, para mejorar cosas técnicas. Estudié con casi todos los profesores de guitarra jazz que había allá, muy buenos y muy maduros. En términos del nivel, de lo que pueden hacer con la guitarra, había profesores que les gustaba la fusión y otros mucho más tradicionales –en términos del sonido de la guitarra jazz–, unos más experimentales y otros más orientados a cosas híbridas. Fue tener diferentes puntos de vista.

DG: ¿Cuál fue tu interés musical dentro del programa de maestría?

AF: Mas que todo componer. Yo seguía estudiando, pero mi énfasis no era tanto en los ensambles y en tener clases de guitarra, sino que en un punto se volvió más lo que ellos llaman el *minor* o *related field*, es decir, una especie de sub énfasis. Era composición, incluso yo tenía clases de guitarra, pero tenía clases de composición por primera vez. A pesar de que era un máster en composición tuve el acercamiento a un método y a unos conceptos claves de composición contemporáneo no jazz; o sea, también había visto un poco de eso, pero lo que me interesaba era acercarme a eso. En ese magister estudié, por ejemplo, clases de composición particulares con maestros de composición, y también unas clase muy importantes de música electroacústica donde se trabaja la música como una especie de resumen de la historia de la música electroacústica desde comienzos de siglo XX aprendiendo algunas técnicas en computadora. Todo eso fue una gran mezcla de cosas que se fueron dando. Eso fue hasta el 2005.

DG: ¿En el 2005 terminaste la maestría?

AF: Sí. Tuve la intención de irme a estudiar la maestría cerca a Nueva York, para hacer una transición más graduada a la ciudad, pero el profesor de guitarra me ofreció dictar clases en la escuela a algunos estudiantes de pregrado mientras terminaba la maestría, lo que llaman allá un *teaching fellow*: Dar clases de instrumento a los estudiantes de pregrado.

DG: La perspectiva se fue yendo del jazz a la música contemporánea y la música electroacústica

AF: Eso fue como un capítulo importante. No es que yo haya decidido dejar de tocar, fue como si yo no lo hubiera visto, no me lo hubiera encontrado. Seguramente hubiera seguido buscando otros intereses. Simplemente fue como una fortuna encontrar eso ahí, porque de cierta manera definió muchas cosas de las que hago ahora: tanto la composición como la cosa de la electroacústica. Son conceptos que afectan la manera de pensar de la música porque un músico de jazz no piensa de esa manera, y yo, obviamente, no estaba pensando de esa manera. Fue una fortuna encontrarme con eso y abrir el panorama, abrir los oídos y aceptar una

nueva influencia. Pero cuando yo me fui de Texas iba con la intención de seguir siendo guitarrista y seguir componiendo y mi idea, al llegar a Nueva York, era encontrar un lugar donde pudiera tener esos diferentes intereses, entre ellos la música colombiana. Yo sabía que había muchos colombianos folkloristas, sabía que era un buen lugar para estar y donde podía tener todos estos componentes a un nivel muy bueno.

DG: ¿Por qué surge ese interés por la música colombiana y no continuar como un compositor de música clásica?

AF: Porque quería tocar. No lo entendía bien en ese momento, y ahora lo entiendo, y es que siento que tenía como una intuición de que para poder entender bien la composición tenía que tocar más. No quería ser un compositor de los que se sientan con el papel a hacer. Siento mucho respeto por la gente que hace, y de hecho conozco compositores que son increíbles que tienen una aproximación muy de papel y de hecho me gusta sentarme a escribir, pero para mí la improvisación, la guitarra y la composición son la misma cosa. Es decir, si uno las maneja bien creo que las puede integrar.

DG: Pero mi pregunta es ¿Por qué hacia la música colombiana y no seguir tocando jazz o electroacústica?

AF: Creo que la intención ha sido seguir tocando música, lo que ahora siento más como música improvisada, lo que algunos llaman música creativa, pero es como un término un poco ambiguo, pero que significa simplemente música que no es ni jazz, ni folklor, ni es pop, ni nada de eso, simplemente es una interpretación más personal.

DG: ¿Música creativa?

AF: Hay gente que lo denomina de esa manera. Se refieren, por ejemplo, a música experimental, vanguardista, improvisada, libre, música free jazz, pero también aplica a cosas que tienden al pop electrónico, a la música alternativa, música minimalista no. Música que incorpora cosas diferentes, es un término que a mí no me gusta usar.

DG: ¿Ese término donde lo has escuchado?

AF: En Nueva York mucho (*creative music*) y también aquí en Colombia. Mucha gente habla de su música como música creativa y yo respeto mucho eso. Comparto mucho con la gente que lo hace. Es simplemente una manera de ver, una manera muy positiva de definir la música porque no estás diciendo: “Mi música no es esto, no es esto, no es esto”, estás diciendo: “Mi música es esto”: tiene un componente de espontaneidad o de vanguardismo o de búsqueda, de experimentación y a eso es a lo que se refieren, creo, cuando dicen *música creativa*. Porque toda la música se puede considerar creativa. Cualquiera que esté creando música está haciendo música creativa. Entonces, para responderte la pregunta, la idea siempre ha sido mía, esto a raíz de la música de Antonio Arnedo con la experiencia de Pablo Mayor y con la música colombiana. Encontrar un vínculo entre estos puntos dispersos: Aquí está lo andino, aquí está el jazz, aquí hay una cosa del rock o una composición que me interesaba. Es intentar unir los puntos en un comienzo de una manera muy ingenua como decir: “Voy a componer un pasillo con esta cosa medio atonal que estoy aprendiendo, o con improvisación”, y eso daba lugar a experimentos que a veces eran fallidos, una especie de *Frankenstein* muy raro que es necesario. Si a uno lo educan en una escuela como de guitarra clásica: Mozart, Beethoven, Rachmaninov, pues tienes una formación que va de la mano de un método que tiene cientos de años. Siento mucho respeto por esa línea, yo no tuve eso, tuve algo de eso, pero paralelo a eso estaba enfrentado a otras cosas. Yo no sentía una reverencia por ningún método y muchos de mis compañeros de la universidad, tanto aquí en Colombia como en Texas, sufrieron, por así decirlo, ese mismo tratamiento, no tenían una reverencia a “esto es un pasillo, entonces solo se puede tocar así”. Eso dio lugar a experimentos, a cosas raras, a cosas fallidas, a cosas más exitosas, a un desear querer entender más esto que estoy haciendo. En Nueva York me ofrecieron una oportunidad de acercarme a eso en una forma más profunda porque allá hay músicos con los que tuve la oportunidad de trabajar. Ya llevo 8 años en Nueva York estudiando música colombiana de maestros colombianos –que es una forma indirecta de llegar a algo– y obviamente he venido acá a festivales pero la mayoría como fruto de ese intercambio en Nueva York.

DG: Háblame un poco de estos maestros de música colombiana en Nueva York.

AF: Más que todo ha sido música del Atlántico o del Pacífico. Del Atlántico conozco a dos tamboreros jóvenes: Uno de Barranquilla que se llama Roland Polo, que también toca gaita y es cantante, y otro que es de Palenque, creo, Morris Cañate –él estudio con *Batata* – un gran tamborero que tiene un sonido muy moderno y que ha tocado con gente de África. Ha tocado conga y todas esas cosas que tienen un sonido muy particular, no un sonido rústico, sin demeritar para nada el sonido rústico que es bellísimo y es como debe ser, simplemente que tiene un sonido como fuerte, más virtuoso, más brillante y más agudo. Obviamente él viene de esa tradición: Con esa onda del ritmo y bailando; con la música integrada con la danza. Con ellos compartí muchísimo. Toco en el grupo de ellos pues es música para bailar.

DG: ¿Ahí qué tocas?

AF: Tiple y guitarra. Como en el trabajo de *Toto la Momposina*, la función del tiple es como una especie de tres cubano, una especie de montuno. No es el tiple rasgado, sino soleando. Es muy bonito porque ha sido no solamente entender mejor los ritmos y tratar de interpretarlos en la guitarra, a una manera propia. Tampoco es que ellos me estén diciendo: “Tienes que hacer esto”. Es algo inspirado en cosas que escuché acá cuando estaba joven, cuando estaba Teto Ocampo. Yo no lo conocí hasta hace poco, pero obviamente había oído hablar de él y fue una gran influencia por su forma de tocar. Allá en Nueva York la búsqueda a seguir fue muy personal. No es que me haya encontrado con ellos y me dijeron: “La música se toca así”, sino que ellos mismos, por estar en Nueva York, por ser jóvenes y por estar en una onda un poco comercial, estaban buscando absorber cosas diferentes de otras ondas, hacer música novedosa y original. Eso le da un matiz muy interesante para mí.

DG: ¿Cómo fue ese contacto con Ricardo Gallo?

AF: Nosotros nos conocimos en la Javeriana en el 97 estábamos, en los ensambles de jazz, y muy rápido nos hicimos amigos. Empezamos a mirar la forma de tocar y componer. Él se fue para Texas primero y cuando nos encontramos allá empezamos a tocar en dúo, a tocar jazz. Tocábamos más que todo estándares, pero era una cosa completamente casual y la cuestión

de la composición iba de la mano. Yo ya había compuesto algunas cosas pero como él también es compositor y tiene una mente muy clara para la composición, me dio unas pautas muy importantes. Gracias a él conocí a gente acá en Colombia, entonces nos conocemos desde hace como quince años. Cuando él se fue para Nueva York –que se fue un año antes–yo llegué a su casa y empezamos a tocar. Empezamos a pensar en la música colombiana, y sobre todo en la música andina, como una manera de explorar ese vínculo con la tradición colombiana, pero también como un vehículo para experimentar. Tomábamos estándares colombianos e improvisábamos sobre ellos, los desarmábamos y hacíamos arreglos.

DG: ¿Que tomaban por ejemplo?

AF: Teníamos un repertorio de bambucos y pasillos: ‘El bunde tolimense’, ‘Brisas de Santa Helena’, un bambuco muy bonito llamado ‘Cuatro Preguntas’, ‘Vino Tinto’, etc. Para nosotros fue una época de aprender.

DG: ¿Existen grabaciones de eso?

AF: Sí pero no las quisiera mostrar. De hecho no sé dónde están.

DG: ¿Son cosas jazz con música colombiana?

AF: Era improvisar. En esa época ya habíamos tocado jazz y él es un gran pianista de jazz, de jazz como yo lo entiendo. Lo que queríamos hacer no era tocar jazz y decir: “Vamos a jazziar estos temas”, sino improvisar en ese lenguaje, que es el lenguaje del bambuco. Eso tiene unos códigos como cualquier música, tiene unas formas que son muy sencillas armónicamente y melódicamente. Puede darse cuenta de que la melodía encierra el estilo de cualquier música. Si tuviera una melodía sola o una flauta tocando un bambuco, o un choro, o una cumbia vas a sentir el ritmo. Todo lo que pasa está ahí, pues la melodía es eso.

DG: ¿Que tiene la melodía que la hace o la podría hacer un bambuco?

AF: Esa es la dificultad. Uno lo puede definir como una manera de sincopar, una manera de frasear. El bambuco se puede escribir en 6/8 o 3/4,

si esta en 3/4 entonces tiene un fraseo o un *feeling* completamente diferente; similar, pero que afecta mucho cómo se siente, cómo se toca. De todas maneras, sea como se escriba, el bambuco tiene unos códigos muy característicos, por así decirlo, una síncopa si está en 6/8; está muy ausente lo que es la corchea, hay mucho apoyo a la quinta corchea porque es un poquito fuerte, se apoya en el bajo y hay unos giros melódicos, muy característicos, cuestiones de frase, eso es típico del bambuco. Es como se cierra una especie de cadencia que no es que todos lo tengan. Hay una gran variedad, una gran riqueza, hay bambucos que no son a sincopados hay bambucos muy a sincopados, que se parecen valeses. El bambuco es sobre el que más se ha experimentado. Sigue siendo una cosa tradicional porque es uno de los ritmos que se reconocieron como auténticos a finales del siglo XIX y comienzos del Siglo XX. Era una plataforma para escribir cosas de cámara. Hasta donde yo lo entiendo el grupo de bandola tiple y guitarra es un ensamble más o menos moderno, de comienzos de siglo y es una especie de grupo de cámara. Las estudiantinas, que son unos grupos grandes, muchas bandolas muchos triples y hasta chelos y violines, son grupos de cámara. Ahí todo está escrito y no tienes por qué preocuparte. Entonces esa influencia permitía expandir ese ritmo y esa tradición sin que dejara de ser bambuco, como una cosa muy orgánica que se hacía mucho.

DG: Pasemos a este disco que tienen ustedes dos: *Meleyólamente* ¿Por qué el título?

AF: Le pusimos como si fuese una especie de adverbio. También es como un juego de palabras. Una cosa que ha pasado mucho con este dúo, es que todo ha pasado de una manera muy espontánea, ni siquiera nos hemos puesto el objetivo de decir: “Vamos a tener un dúo”, sino que siempre hemos tocado y ha sido una especie de: “Por defecto tenemos un dúo”, y ese proceso para llegar a ese disco fue igual a como te decía: Llegar a Nueva York, empezar a tocar música colombiana, explorar y hacer unas grabaciones que fueron intentos. Grabamos tanto temas de nosotros, como arreglos de temas tradicionales, y eventualmente eso se transformó en música toda original, música de nosotros influenciada por esos ritmos y por ese trabajo que hicimos estudiando esos ritmos y esas canciones.

DG: ¿Ese disco es del 2008?

AF: Sí.

DG: ¿Cómo llegaron al título del disco?

AF: Se le ocurrió a Ricardo. Fue una especie de referencia a eso: A la afinidad y a la empatía que tenemos. Hemos tocado mucho música improvisada, con él, con otros músicos en Nueva York y con músicos en Texas, y teníamos una práctica casi regular. No fue free jazz propiamente, sino música improvisada. Eso fue una experiencia enriquecedora porque no estamos hablando ni de tocar bebop, ni música colombiana, sino de simplemente experimentar con el sonido. Eso coincide con la cosa de la composición y la electroacústica. Con total desprevenición íbamos a tocar, a hacer ruidos, sonidos, texturas de una manera muy desprevenida. Eso influyó mucho en la manera como trabajamos, porque Ricardo además de ser un gran compositor, es un gran improvisador en cualquier estilo, improvisa con lenguajes contemporáneos pero también con texturas. Podía jugar con el piano por dentro y todas esas cosas las hemos desarrollado paralelamente en conjunto. La idea era buscar por muchos medios cómo obtener esa comunicación muy profunda, y simplemente le dije: “Pongámosle como si fuera una sola palabra para que la gente pregunte ¿y esa palabra qué significa?”. Pero fue una de esas características del grupo, del dúo y del disco, que fuera algo espontáneo. No estábamos pensando en: “Lo vamos a llamar así”, sino que la grabación fue muy espontánea. Estábamos en Bogotá, teníamos un par de conciertos ¿por qué no grabamos en la casa de un amigo con un par de micrófonos? y eso es todo.

DG: Este disco [el ‘Meleyólamente’], sale tres años después de ‘Los Cerros Testigos’. Son dos discos que tiene una fuerte influencia andina ¿Estás de acuerdo con esto?

AF: No sé... Sí. Ricardo ha tenido un interés muy amplio en la música colombiana y ha trabajado más que yo en cosas de la costa Atlántica. Él fue a uno de los festivales, al de San Pelayo y al de puerto escondido. Para el público fue muy emblemático que en ese momento estaban pasando esos

intercambios. Ese disco tiene mucho del folklor de la costa Atlántica; una cosa que hemos hablado siempre es cómo tocar un ritmo –en términos técnico–, para que se sienta que está en un ritmo, pero que no se sienta que se está en el ritmo. Hay una serie de alusiones de sensación de que estas tocando una cumbia, pero no es el patrón todo el tiempo, sino que hay una especie de libertad y es algo que por ejemplo el baterista Jorge Sepúlveda puede hacer muy bien. Él ha absorbido bien esos ritmos colombianos y ese lenguaje con *Curupira*. Él ha tocado con otros músicos de la escena colombiana haciendo miles de cosas, entonces ellos tiene un acercamiento mucho más profundo a esa música. Además su visión personal es muy libre e influenciada mucho por el free jazz; por el jazz y por músicos de Nueva York.

DG: ¿Esto que hablas del *Creative Music*?

AF: Sí. Más que nada como con el jazz, o sea, con la idea de que uno puede hacer lo que hace, por ejemplo, John Zorn pero con los ritmos colombianos. No hay una referencia directa, no están diciendo: “Eso es simplemente música o música con influencias judías”. No es eso, estas tocando como tú tocas y tocas libre. Es algo que hemos hablado mucho específicamente con Ricardo y que se manifiesta en el disco ‘Los Cerros Testigos’ como un primer disco. No te puedo hablar de todos los discos que se han hecho en Colombia, de los que salieron en la época, pero este es uno de los grupos que mejor ha podido manejar esa simbiosis entre lo que es la libertad del jazz y la alusión a un estilo, en mi opinión. En ese sentido, no importa tanto si es currulao, mapalé, fandango o si es bambuco. Hay unas similitudes rítmicas, pero también hay una intención de darle esa especie de colombianidad al ritmo.

DG: ¿Por qué?

AF: Por esa misma mentalidad de que no hay una reverencia por los ritmos, no hay una reverencia tampoco por el jazz, sino que el jazz es un juego y es una expresión de ese juego, de esa libertad y de esa espontaneidad. Tú propones un marco que puede ser una cumbia, pero al tocarlo no estás atado a tocarlo como una cumbia. Eso es lo que interpreto de ese disco y del grupo de ellos. Ya eso ha evolucionado, porque ellos tocan ya música que

yo clasificaría como música colombiana, música urbana e improvisación colombiana que ellos manejan muy bien. Hay una cumbia, hay un paseo vallenato, hay un bambuco.

DG: Volvamos al ‘Meleyólamente’. El formato es piano, tiple y a veces bandola. ¿Cómo llegaste a la bandola?

AF: Tengo familiares que la tocan y tenía la idea de lo difícil que era tocarla. Compré una bandola cuando estaba en Texas, hace mucho tiempo, y tenía un tiple que era de mi hermana, ambos los hizo Pablo Hernán Rueda que es un luthier de Bogotá. Empezamos a tocar un poquito de esa música y fue chévere tener ese instrumento de cuerda pulsada que se parece mucho a la guitarra eléctrica. Empecé a conocer todas las diferencias de afinación. En un comienzo no tenía la intención de ponerme a buscar más problemas, pero ya con la llegada a Nueva York, yo tenía mi bandola y la idea fue interpretar temas: Unos con el tiple, otros con la bandola; después empezar a conocer el lenguaje, las canciones, las melodías, etc.

DG: Siendo guitarrista ¿Por qué el tiple y no la guitarra? Precisamente en ese disco.

AF: Yo creo que ha sido chévere no tocar guitarra en ese grupo, a pesar de que hemos tocado guitarra juntos antes, porque a pesar de que no fue una decisión completamente consiente para mí (vamos a tocar música colombiana, tengo el tiple ¿por qué no usar el tiple?), ha sido jugar con esos instrumentos, ha sido una forma de liberar esa presión que hay sobre todo en los guitarristas –pero imagino que será con todos los instrumentos–. Los guitarristas tienen una cosa y es que tienen que tener la técnica como algo sagrado, hay unos que tienen que tocar de éste modo. Es una obsesión que es un poco ridícula: Tiene que tocar la uña, la forma, etc. Y todas son cosas que a mí me preocupan pero con el tiple y la bandola ha sido como “yo los voy a tocar como yo lo siento y voy a hacer toda clase de cosas que no puedo hacer con la guitarra”. Todo esto en forma inconsciente, simplemente como tratando de solucionar problemas. Ha sido muy chévere, porque ha sido como lo que poco he aprendido del tiple y otros instrumentos como el cuatro o la bandola llanera. A veces toco la guitarra como tocaría el tiple: Con un pulsado, un rasgado o un guajeo del tiple, sin pretender que

realmente manejo eso, pero sabiendo que ha sido algo que ha afectado la manera como toco la guitarra. Ha sido como desdoblar esa técnica y proyectarla a unos instrumentos que no manejo y que también son unos instrumentos muy bonitos. Yo toqué tiple antes de tocar guitarra y no lo trate con suficiente respeto.

DG: ¿Cuándo van a publicar lo último que grabaron con Ricardo?

AF: Estamos audicionando. El resultado espero que sea pronto porque tenemos la intención de viajar con eso a diferentes lugares. Ese trabajo ya es muy diferente al otro, hay cosas más cercanas a la improvisación y más abstractas.

DG: ¿El formato se mantiene con el tiple?

AF: Sí se mantiene, sin guitarra. Hay una con bandola, pero más que todo con el tiple. Son composiciones más abiertas: menos bambuco, menos pasillo. Vivimos en un momento muy chévere porque en otra época uno saca un disco que tiene cosa con jazz y la gente va a decir: “Así no se toca el tiple”. De hecho me han dicho que el tiple no se toca así, que no se toca como una guitarra rock o algo así. Obviamente que yo respeto mucho eso, pero en el momento en que estábamos ya no importaba tanto eso. Podemos hacer lo que queramos.

DG: ¿Qué tipo de respuesta has tenido de parte de los estadounidenses y de los profesores de Nueva York respecto a ese tipo de formato y de música?

AF: La gente de Nueva York está mucho menos prevenida. Tocar para una audiencia colombiana siempre es difícil porque ellos tiene esa idea de lo que es la música colombiana: Esa cuestión que fue grabada en los setenta y en los ochenta; una onda de canción y de nostalgia por la tierra. Eso es lo que ellos conocen como música colombiana. Estoy hablando de la gente que no es músico. Hay gente que conoce mucho de música colombiana, hemos tenido experiencias en las que la gente dice: “Eso está como un poco raro”, pero nosotros tocamos por ejemplo en Canadá, en Montreal y en Quebec para gente que seguramente nunca había escuchado ni siguiera el

jazz sino que simplemente tenían la idea de escuchar una especie de música clásica, y nosotros hicimos lo que está en el disco: Improvisación. Realmente hubo gente a la que le gustó una canción, o que nos dijeron: “Sí, yo nunca había escuchado una cosa así como esa”.

DG: ¿Canadienses o colombianos?

AF: Ambos

DG: ¿Qué te decían los colombianos?

AF: Unos que muy chévere. Yo creo que, sin generalizar, que la gente que vive por fuera tiene otra mentalidad más abierta. De todas maneras no tuve la oportunidad de interactuar mucho con la gente colombiana, pero los comentarios fueron chéveres, fueron buenos. En Nueva York también me ha pasado eso: Tocamos una música que tiene una vitalidad por los ritmos y por las composiciones y yo creo que a la gente le gusta eso.

DG: Y con respecto a esas personas que te decían: “Así no se toca el tiple” ¿Qué te decían aparte?

AF: Eso fue aquí en Bogotá. Si se tiene un apego o una manera de tocar esta música, se va a tener una expectativa sobre una cosa muy específica en relación a cómo se hace. En ese momento no estaba preparado para llenar esa expectativa porque realmente la aproximación al tiple fue más en Nueva York. Un amigo me dice: “Así se toca”, y yo toco así. Luego otro me dice: “No, eso se toca de este modo”. Fue muy interesante porque fue darme cuenta de que a mí no me importa tanto. Yo no soy tiplista, simplemente estoy usando el tiple para tratar de buscar algo que con la guitarra no podía hacer; quisiera tocar mejor tiple, claro, y he estudiado. Me reencontré con mi profesor de niño, Oriol Caro y me dio unas clases; estuvo hablando de cómo la gente es un poco tradicionalista. Había sentido esa especie de resentimiento por haber hecho cosas que se salen de un canon y fue muy chévere recibir esa respuesta, porque al fin y al cabo es una persona que está en ese medio y maneja el tiple bien a su manera. Entonces fue muy saludable la preocupación. Ha sido más tocar música que tocar el tiple o tocar el bambuco.

DG: ¿Qué opinas de la música andina colombiana con respecto a esto de la tradición?

AF: Voy a ser franco: Hay cosas que no me gustan para nada. Sin demeritar el trabajo, ni el nivel, que obviamente es muy alto en interpretación, es una música que es –y lo he hablado con mucha gente– una especie de complejo. Un complejo de que la música tiene que ser como si fuera música clásica. En ese proceso se castran un poco ciertas cosas: Lo que lo hace folklórico. Esa música es música de baile, música de fiesta y, en muchos casos, puede ser música de salón, pero igual es música folklórica, esa es la raíz. Obviamente la especialización de eso es una historia muy grande y no se puede ignorar: Es parte de su historia. Pero muchas veces el resultado – producto de los filtros que hay como las grabaciones, los concursos y los festivales– propicia una cosa muy allegada a la música de cámara; con influencias del impresionismo y esquemas Piazzolla. Cosas que son bonitas y son buenísimas; hay cosas muy lindas, pero no deja de tener un poco de “ponerse un corbatín” (bueno, ahora sí, es música buena). Pienso que hay una cuestión de status, de estar en la academia y de competir con esa cosa de que “Es la música andina y tiene que estar al nivel de”. Es irónico, porque si tú oyes, por ejemplo, la interpretación de una pieza de Adolfo Mejía o de Luis A. Calvo con una orquesta, por alguna razón no tiene ese mismo ahínco que tiene si fuera Mozart. Hay una cosa que sucede y que es verdadera con eso.

DG: ¿Puedes ser más específico con esa opinión?

AF: Estoy hablando de algo que he sentido cuando he escuchado un poco de música colombiana en orquestas, pero también cosas que me han contado músicos que han trabajado y que han escrito para orquestas. La orquesta simplemente no le mete la energía si es un músico joven, por ejemplo, o un compositor joven. Creo que eso es natural y las orquestas tienen sus prioridades, el repertorio clásico es lo que más se conoce. Pero yo no sé, si es mi impresión, pero respondiendo tu pregunta de cómo veo la escena, hay un poco de una alienación de la gente. Están pensando “esta es como una música sagrada, muy bonita y muy buena”, pero es música que está un poco estilizada hacia esa cosa de cámara. Eso le da cosas bonitas y chéveres, pero le quita unas cosas que son vitales. Por ejemplo en la música

clásica casi no se no se improvisa; hay gente que lo hace porque son muy cancheros o son muy chisgueros, por así decirlo, y la manera en que arreglan en algunos tríos de cuerda es procesando, pero son excepciones. La mayoría de la gente aprende, o escribe las ideas. Se las aprende, son ejecuciones muy exactas. Eso no tiene nada, porque uno puede tocar una cosa que está escrita nota por nota y lo puede hacer sonar como si fuera improvisando, lo puede sonar muy espontáneo y tiene que ver con esa falta de reverencia. Si no tienes miedo a interpretar, a darle la vitalidad que tú sientes porque estás vivo, pues va a sonar bonito, pero si tiene esa cosa de que “de pronto se rompe”, “si le das a la cuerda un poquito duro” se vuelve un miedo. Yo siento eso como un miedo a expresar. Entonces no comparto mucho eso pero me ha influenciado mucho. Hay músicos que admiro de esa época como a Gentil Montaña, un compositor que ha hecho cosas increíbles.

DG: Hablábamos de la escena de la música andina en Colombia, la sientes un poco con miedo, temerosa.

AF: Esa es mi opinión, seguir trabajando con cosas en este momento que son propuestas muy interesantes y atrevidas; que tienen mucho que ver con arreglos de otro tipo, músicas de otro tipo y mezclar, por ejemplo, regiones, cosas de música llanera. Eso siempre ha existido, pero creo que ahora la gente joven está haciendo cosas más eléctricas. Hay grupos establecidos que son muy respetados, que han ampliado los festivales, que no tienen ni tiple ni bandola y que tienen una onda con la improvisación. Igual hay muchas propuestas chéveres e interesantes.

DG: ¿Puedes mencionar algunas?

AF: *Carrera quinta* tiene un ensamble que tiene piano, guitarra eléctrica, saxofón, batería, bajo eléctrico. Ellos hicieron un método de cómo procesar el pasillo. Ellos se ganaron una beca en el banco de la república e hicieron todo un libro de solo pasillo. Yo lo vi y es muy bueno. Es un trabajo de investigación de academia; como decir: “El pasillo tiene estas formulas, cuando la armonía es mayor es así, cuando es V-I-V es así, cuando es IV es así”, todo un trabajo. Este tipo de cosas son muy importantes porque abren campo para que la gente diga: “Ok, si ellos están haciendo esto yo puedo

hacer esto, conociendo esto yo puedo hacer esto”, y obviamente ellos no son los primeros en hacerlo, pero tienen su estilo, tienen su cuestión y han sido reconocidos, han viajado a Estados Unidos, han estado en Berkley. Son cosas que yo respeto mucho porque cualquiera que haga un trabajo continuo y lo madure tiene un potencial de autoridad. Ahí están muchos músicos buenos de música andina, que hacen cosas muy chéveres. Yo pienso que a veces la innovación viene de afuera: La gente se deja infectar de cosas externas y cuando se cierra a eso pues es difícil que la música cambie.

DG: Me comentabas que tuviste contacto con tu profesor y criticaba un poco la tradición.

AF: No es que critique la tradición, sino que critica la postura frente a la tradición purista porque él es un tiplista que te puede hablar de estilos en diferentes regiones y de diferentes maneras de tocar sin ser así como un estilista, pero tiene conocimientos.

DG: Y por ejemplo él que tiene todo ese bagaje musical, ¿Cuál es su opinión en relación a tu música, sobre ese formato que haces con Ricardo Gallo?

AF: Yo creo que lo respeta a pesar de que no es la mejor manera de tocar el tiple y la bandola.

DG: ¿Por qué te dice eso?

AF: No, no me lo ha dicho, no hemos hablado de esa música, simplemente creo que el respeta el trabajo y la propuesta y simplemente, si hay una diferencia como de la aproximación, es simplemente como decir: “Ok, esa persona toca así y punto”. Yo creo que dentro de la misma escuela del tiple colombiano hay muchas maneras de tocarlo, y hay mucho de esa cuestión, de que un maestro le dice a otro maestro: “No, eso no se toca así, el tiple no se toca así”. Eso mismo viene de adentro, entonces es interesante tener algún contacto con eso.

Cuando hablas del comentario de la selva, si estas familiarizado con el currulao sabes que es una música de una región selvática que está junto al mar. Por eso el término de ‘[bambuco de] la orilla’. En términos del ritmo

hay unas similitudes con el bambuco. De hecho hay especulaciones de que si eso tuvo alguna influencia. He leído algunas tesis que dicen que el ritmo y las sincopas del bambuco vienen del currulao. Yo creo que puede haber un poco de eso, pero específicamente en el ‘bambuco de la orilla’ hay una cuestión de lenguaje y del tratamiento armónico. Algo que tiene que ver mucho con cómo se maneja en la marimba, una cosa muy básica modal: Es un I-V pero modal, porque la marimba es diatónica, entonces es como La mayor - Mi menor - La mayor - Mi menor. Es una cuestión que en cualquier música te genera un sonido como primario, que no es la cuestión de la armonía de las dominantes secundarias, y toda esa onda de la tensión que es muy estática. Eso es lo que produce la música el currulao: Es una música que en términos de su esencia, de su manera de tocarse y del papel que cumple en la comunidad es mucho más de trance, como “estática”; mucho más que la puya o el mapalé, que son cosas extáticas, en cambio esto es más de trance. Seguramente hay un poco de esto en lo que tú describes, la referencia que pueda tener para alguien es una cosa tribal, una cosa como muy primaria.

DG: En ese tipo de escuchas los chilenos me remitían hacia significados. La parte del jazz es muy dicente La música es tan polisémica que involucra un montón de significados al mismo tiempo y a través de distintas personas el significado se vuelve en millones.

AF: Eso es clave, y te lo digo porque un músico como Ricardo entiende muy bien y maneja muy bien esa polisemia y esa inevitable confrontación entre los diferentes significados; porque para una persona que sea muy tradicionalista, aquí en Colombia, un bambuco es lo que tú describes: la almojábana, la ida a Sopo, el restaurante en la Calera. Porque es ahí donde se escucha esta música. No es algo que haces cuando estás bailando o cuando estas de rumba, pues para eso está la salsa, para eso está la música movida. Sería muy interesante leer esa tesis, como pillar porqué esa relación de la gente con la música andina, lo lindo el bambuco. Claro, tiene esa nostalgia, no lo niego. La samba brasilera tiene mucha nostalgia, sin embargo, sientes que es triste y es muy alegre al mismo tiempo, es muy bonito por eso.

DG: Hablando de esto, de la nostalgia, del bambuco y de la música andina ¿Cuál sería esa intención que tiene tu música, a qué público está dirigida?

AF: Más que público, hablando de la polisemia y un poco de la ambigüedad que puede tener, la idea es como decir: “Ok, la música andina se entiende como esto: el chocolatico y la cuestión”. Ahora ¿qué pasa si la entendemos como algo extrovertido, irreverente y subversivo? Si dicen que en la batalla de la independencia se tocaron bambucos, es porque es una música que puede ser igualmente festiva, igualmente irreverente e igualmente subversiva. Una persona que esté esperando esa nostalgia y que este esperando la referencia del campo y del campesino, se encuentra con algo que está ofreciendo otra cosa y puede ser una sorpresa grata, como puede ser una cosa muy desagradable; y en las dos cosas me han pasado tiene cosas positivas y “¡Uy! eso es feo”. A mí me parece muy bonito eso, porque es una de las cosas que uno puede hacer como músico: Provocar algo sin tratar de ser un provocador ni pretenderlo, pero sí como: “Mira... Si tu miras de esta manera, que tal si lo ves de este modo”. La música andina, por ejemplo, la música de flautas del Cauca, son unos indígenas los que lo tocan, y lo tocan todo improvisado pues tienen sus melodías. Pero ellos tienen una forma muy espontánea de dirigirla ¿Qué pasa si lo volvemos algo esencial en el bambuco? Eso tiene otro significado (también social) y eso sí ha sido algo más consiente, decir: “Démosle o tratemos de ahorrar ese significado”. El jazz con su componente de improvisación ha sido una cosa obvia. No es que estemos pensando “vamos a tratar de tener una cosa montada para mostrarle a la gente del Colón o del ‘Mono Núñez’” (como si hay gente que lo hace) y eso está muy bien, y nosotros pensamos que podemos ir al Mono Núñez pero no lo vamos a realizar. Sería simplemente ir a proponer y sería chévere hacer el experimento de ir a proponer. No lo hemos hecho, es posible que nunca lo hagamos. Yo creo que eso es clave para nosotros: “Qué significa esto y ver que también puede significar esto otro, vamos a tratar de poner eso”.

DG: Hablas como de rescatar ciertos significados a los cuales aludía el bambuco: Lo festivo, lo irreverente, lo improvisado dentro de estos formatos indígenas. Me estás dando una respuesta con respecto a tu posición frente a esa tradición.

AF: Estamos hablando de como el trabajo de Ricardo –entre otros, por ejemplo el trabajo de *La Distritofónica*– es emblemático. Cómo eso es el resultado de lo urbano y es decir qué significa ser bogotano, qué significa ser colombiano en Bogotá, qué significa haber crecido acá con las cosas de la ciudad, lo ruda que es, lo violenta que es, lo desigual que es y cómo se representa eso en la música. Para muchos lo que se necesita es un escape. Yo creo que sin pretender psicoanalizar a nadie yo vivo en Bogotá, pero hago esta música que aspira estar en otras esferas. Con Ricardo no es así, y con los músicos que yo conozco que trabajaban con él la idea es “vamos a hacer una cosa sin que sea muy pretenciosa ni nada simplemente que estén relacionadas”. Esto es un caos, es una recocha esto, es también cacofonía y eso está en la música. La gente que lo escucha dice: “¡Ah! esto no es jazz, esto no es lo otro”... No están entendiendo que es una síntesis de todo eso: Cosas que son muy profundas de significados, que ya existen, que de pronto ellos le están dando porque ya existen. Es como decir el punk. El punk es una cosa, entonces el punk es algo que genera una respuesta en alguien, pero eso tiene una justificación o una razón de ser. Cuando eso es así uno entiende “¡ah! chévere”, no es que son dos acordes y por eso es una mierda. No. Es chévere. Lo mismo pasa con la música que se hace acá en Bogotá: No está influenciada por eso, sino infectada por esa urbanidad, por esa existencia caótica y anárquica. Eso me parece buenísimo, que eso sea un componente de ese análisis porque mucha gente no lo entiende, están simplemente pensando: “Están haciendo ruido porque no saben tocar o están pretendiendo ser músicos improvisadores sin haber aprendido”. No, hay una cosa que es válida que es bella.

DF: Tú hablas de ese vínculo con *La Distritofónica* y el disco también tiene relación con “Festina Lente”, con Luis Daniel. Estando en ‘Matik Matik’ ¿Cómo ves tú posición con respecto a ellos?

AF: Es uno de los mejores sitios que hay, es uno de mis músicos preferidos en términos de la música de escuchar y de tocar.

DF: ¿En Nueva York existen sitios así como éste [como Matik Matik]?

AF: Sí los hay, pero hay grupos y colectivos de gentes que hacen cosas de pronto más desprendidas. Creo que aquí hay un poco más de unidad, aunque a veces esa unidad se dispersa un poco. *La Distritofónica* tiene un ejemplo de esa unidad, esa búsqueda del parche [reunión] de gentes que están haciendo cosas afines, sin la necesidad de estar todos mirando para el mismo lado, pero están haciendo cosa afines. ‘Matik Matik’ es uno de los sitios donde esas cosas pasan. Que exista ‘Matik Matik’ y que la gente lo esté empezando a asociar con eso es lo que hay que hacer, porque no hay sitios de música. Estamos hablando de un bar común y corriente, pero no va a caber este tipo de música en un restaurante. En una sala de conciertos puede que sí, pero una sala de conciertos es para conciertos de otras cosas y es necesario un espacio como estos.

DG: Gracias por tu entrevista.

3.6 Entrevista a Alejandro Forero, Director del colectivo *La Distritofónica*.

Diego Gómez: ¿Cuál es su formación con relación a la música?

Alejandro Forero: Yo soy músico. Mi formación estuvo en la Javeriana, primero en la Cristancho y posteriormente en la universidad Javeriana. He trabajado con músicos que se han formado más desde la calle, en los festivales y ese tipo de casos, y en los últimos años me he relacionado mucho con el mundo del arte. He trabajado con artistas visuales, principalmente en el campo de la animación experimental, por eso es que ahorita soy profesor de artes de multimedia y ese tipo de cosas, pues hay una línea que he venido desarrollando como compositor.

DG: Cuénteme un poco de esta experiencia de formación suya. ¿Usted se formó como instrumentista, a qué se dedicó exactamente con relación a la música?

AF: Yo empecé como guitarrista, se me facilitaba. La verdad siempre he estado interesado en tocar otros instrumentos. Por lo menos en la Cristancho quería tocar flauta pero no tuve la plata para comprar la flauta entonces me tocó seguir en la guitarra. En la Javeriana entré al programa infantil y juvenil y estaba como muy desubicado sobre qué quería estudiar. Me recomendaron que estudiara composición, entonces aprendí algo de piano porque hacía énfasis en composición. En quinto semestre entré un poco en crisis porque la composición erudita acá en Colombia es como muy difícil, entonces me enfrenté al hecho de componer y de que no se toquen las obras. También en ese momento estaba esa especie de boom de músicos haciendo cosas con músicas tradicionales, estoy hablando de *Curupira*, también estaba el *Sexteto la Constelación de Colombia*. Había bandas experimentando con cosas muy interesantes, con músicas tradicionales. Entonces como que ahí dije: “No quiero dedicarme a una cosa como tan erudita de la música”, quería experimentar con músicas populares. Así me retire de la carrera un tiempo. Cuando volví, tenía que terminar la carrera,

así que decidí meterme en composición y producción. En ese tiempo la Javeriana tenía composición clásica y composición comercial para novelas o jingles, digamos que a mí no me interesaba mucho esa parte, pero para no perder tiempo, porque se homologaban algunas materias, me pasé a ese énfasis. Fue beneficioso porque yo no sabía nada de computadoras y ahí empecé a relacionarme con ellas; a producir música y a ver que la producción de música era viable con la llegada de la tecnología. Entendí muchas cosas que antes no me interesaban y que fueron muy importantes para la creación del colectivo de *La Distritofónica*.

DG: ¿Usted menciona a *Curupira* y a estos grupos afines como una influencia estética? ¿Cuáles fueron sus influencias con relación a la música? ¿De qué otros grupos o de qué tipos de música se alimentó, si pudiera decirse, en ese momento de formación?

AF: En ese momento había muchas cosas pasando. Hablo de estos dos grupos porque fueron los grupos donde conocí a personas. Siento que fueron muy importantes, aún lo son. Pero en el caso de *Curupira*, uno de mis maestros fue Juan Sebastián Monsalve, él era compositor y productor, y estaba haciendo ese tipo de música. Me llamó mucho la atención. También estaba Urián Sarmiento, una figura importante porque tocaba jazz. Cuando uno estudia música, uno busca la mejor música, entonces uno empieza tocando blues y después “no el blues que oso [vergüenza] porque ahora voy a tocar jazz”, y después “no que oso porque ahora me voy a dedicar a la música erudita”. Uno está en esa búsqueda un poco absurda, pero cuando existen ciertos personajes que rompen con esa cosa –como Urián, que tocaba jazz pero estaba interesado en tocar músicas colombianas– uno comienza a interesarse también en ese tipo de músicas. Digamos que fue una persona clave. Ellos tuvieron un viaje a la India y cuando volvieron uno quería hablar sobre los músicos de la India o sobre festivales de jazz a los que habían ido. El caso es que ellos vinieron con esa conciencia de investigar más a fondo qué había acá dentro, qué habían visto de músicos de allá que seguían una tradición a cosas cercanas a ellos, no culturalmente, sino de lugar, de donde viven. Ellos empezaron a ver “bueno, nosotros vivimos en Colombia ¿Qué es interesante acá?”. Con *Curupira* lo interesante es que no hacen música tradicional, sino que llevaban esas influencias tradicionales a otras influencias como el jazz, la música

contemporánea u otros lenguajes musicales que yo estaba estudiando en ese momento. Ya con el sexteto, se armó un grupo bien chévere porque llevaban esa mezcla a una cosa bien extrema, bien ruidosa. Conocí a algunos personajes que ahora son muy amigos míos, pero que en ese momento no conocía mucho. Era bien polémico. Había gente que lo bajaba y otra gente que decía: “Que porquería, estos manes se están cagando la tradición, que manes tan imbéciles, que tontos”. Mucha gente nos tildaba de bobos, pero era interesante lo que hacíamos, sonoramente me gustaba.

DG: ¿De qué tradición estamos hablando con respecto al sexteto?

AF: el sexteto se llamo primero, *Ensamble Polifónico vallenato* y hacían vallenatos ruidosos, de vanguardia, también mamando gallo [molestando], se cagaban en todo. Pero lo chévere era que había gente muy pila ahí, entonces también eso es interesante porque a veces cuando alguien, que no es muy bueno, hace ese tipo de cosas como que “pfff” [no se ve bien]. Pero cuando alguien es bueno académicamente y hace ese tipo de cosas la gente queda como: “¿!Putá, pero cómo? si este man [persona hombre] es bueno para estas cosas”. Como el caso de Eblis, Mario Galeano o de Javier Morales. Están esas personas que rompían con eso y era interesante.

DG: Ahí estamos hablando de hartas cosas. Por un lado *Curupira*, con la tradición de la música del Pacífico, del vallenato, del jazz con Juan Sebastián y su viaje a la india.

AF: Muchas personas, de sus alumnos, estuvieron pendientes.

DG: Pero usted me está diciendo que ese viaje permitió que, a su vuelta, Juan Sebastián cambiara su mentalidad sobre las tradiciones de las músicas colombianas.

AF: Sobretudo en Urián porque yo le preguntaba: “Bueno ¿Qué fue lo más chévere que vio?”. Ver que las personas en la academia, nos acostumbran a comerle mucho a los jazzeros gringos o a los compositores europeos y es como decir: “Bueno, esos también existen, pero existen también otros”, también hay gente de nivel en la música popular acá. Es centrar la atención a eso y es lo que en la India hacen mucho. Ellos tienen su tradición y los

maestros son gente que conocen, como que el maestro no es ese Bach que murió hace 4 siglos sino que es gente que conocen y que va transmitiendo también la información a sus alumnos. Ellos trajeron de alguna manera esa conciencia.

DG: ¿De qué año estamos hablando de esta vuelta de ese viaje?

AF: Como en el 2000, tal vez.

DG: *La Distritofónica* se fundó en el 2004. Hablemos un poco de cómo se fue dirigiendo hacia la conformación del colectivo.

AF: Yo fui a Londres a vivir como un año y dos meses, pero siempre estuve pendiente de lo que hacían estos grupos, *Curupira* y ellos. Y dije: “Bueno, quiero empezar a hacer proyectos”, porque está bueno estudiar, pero hay que comenzar a hacer música. A la vuelta me contacté con Juan Sebastián, que había sido mi maestro, y ahí le dije: “Quiero hacer cosas de jazz de vanguardia con músicas colombianas”. Él me recomendó que lo hiciera con Jorge Sepúlveda, que es uno de los integrantes de *La Distritofónica*. Ahí formamos un quinteto, también entró María Angélica. Con María Angélica habíamos tenido unos ensambles de jazz antes de irme a Londres. Entonces empezamos a experimentar. Yo traía unas composiciones, empezamos a montarlas y al final decidimos hacer un grupo que se llamo *Asdrúbal*. En ese momento pasaron muchas cosas: Por un lado yo veía que *Curupira* estaba sacando discos, entonces yo vi que “bueno, ya se puede producir”. Entré a estudiar composición y producción y “bueno, nosotros podemos grabar”. Esa visión de que no hay que buscarse un sello, de que lo podemos hacer nosotros y hagámoslo. Y también sucedió que Ricardo Gallo estaba estudiando en Estados Unidos y siempre que venía hablábamos. En algún momento él me mostró un sello neoyorquino que se llamaba *Cantaloop* del colectivo *Band on a can*, que es un sello de música contemporánea. Entonces yo comencé a mirar sus discos. Tienen un catalogo de 50 discos más o menos. Yo dije: “No, están en Estados Unidos, tienen apoyo”, pero en realidad no era así. Cuando me metí a la página de ellos, vi que son tres compositores y los tres hacían todo; incluso tenían su página de si quieren venir a ayudarnos no les pagamos pero trabajan medio tiempo y van a conocer compositores, van a estar inmersos en la producción musical y

cultural de vanguardia y en la música independiente. Ahí yo dije: “¡ahí estos tampoco tiene plata entonces ¿Por qué no podemos hacer lo mismo acá si yo ya sabía que podíamos grabar con un computador y unos micrófonos o producir nuestra música?”. En esas Gallo entró a *Asdrúbal* porque se vino a vivir acá unos seis meses y cuando se iba a ir dijo: “No, grabemos de una”. Dejamos esa grabación hecha y yo como había estado investigando sobre sellos independientes dije: “No, hagamos de una vez un sello o un colectivo donde empecemos a meter nuestra música”.

DG: ¿Qué grabaron esa vez?

AF: El primer disco de *Asdrúbal*. Había varias composiciones mías y de todos. Antes de lanzar el disco dije: “Hagamos un sello o un colectivo para que este disco no quede tan aislado”, y seguidamente dije: “Bueno ¿Con quién quiero hacer este proyecto?: Con personas que estén haciendo música, líderes de bandas y con inquietudes musicales parecidas a las mías”.

DG: ¿A qué se refiere con “inquietudes musicales parecidas a las mías”?

AF: En ese momento era como no hacer música tradicional, aprender de eso, pero llevarlo a otro lado, mezclarlo con jazz o con músicas de vanguardia, era ese perfil. También que fueran muy activos, que estuvieran haciendo música, haciendo bandas y música nueva, nada de covers, solo música nueva. Ahí fueron importantes los festivales de música tradicional. Empezamos a ir a varios y a conocer gente: “Éste man toca bien marimba y éste hace proyectos”, pero no era la intención de “este es un colectivo de música fusión con músicas tradicionales”, no, cada cual hace lo que se le dé la gana y simplemente esa fue una situación que se dio. Hay nació el colectivo con Jorge, con Juan David Castaño, con Iván Zapata, que ya no está, y con Javier morales. Lo que hice fue reunir a la gente y decirles: “Oiga, vamos a sacar este disco y hagamos un colectivo donde saquemos las cosas a través de este nombre. Yo sé producir y me encargo de la pagina web”, y los otros: “Listo de una, yo tengo tal banda” y ahí se armó todo. Nadie conocía a Gallo y lo metí porque dije: “No, este man es clave”, y a

Eblis, que era otro que nadie conocía, pero sabía que era gente que le podía aportar mucho al asunto.

DG: ¿Cómo fue el contacto con Ricardo Gallo desde su encuentro en la Javeriana hasta su inclusión a *La Distritofónica*?

AF: Con Gallo siempre estuvimos en ensambles de jazz. Inclusive cuando estaba en el ensamble infantil y juvenil y él estaba en carrera. Ya después pasé a carrera y estuvimos mucho en ensambles de jazz. Él se fue a Texas pero seguíamos en contacto porque habíamos tocado juntos mucho tiempo, éramos bien amigos y crecimos musicalmente juntos tocando jazz. Ya cuando él se fue, seguimos en contacto y siempre que venía le decía: “Pille que la movida está chévere, acá los festivales están una nota, la gente está yendo a festivales, hay gente que tocaba batería y lo mezcla con ritmos y le hablaba de Jorge [Sepúlveda]”.

DG: Pero estábamos hablando de que iban a festivales tradicionales.

AF: sí, yo comencé a ir y le decía a Gallo: “Está una nota acá [muy bueno]”. Entonces cuando él llegó y entró a *Asdrúbal* le dije que estaba tocando cosas de música colombiana. A él también le interesaban ese tipo de cosas y le presenté a Jorge. Alguna vez estudiamos alegre juntos con algún maestro y él también armó su cuarteto, él desde allá tenía la necesidad de tocar con músicos colombianos.

DG: ¿Por qué incluir a Gallo? Aparte de la amistad claro está pero ¿Qué le llamo la atención de él musicalmente hablando?

AF: Es una cosa de hablar, de que usted me muestra tal disco y le digo: “Marica, está muy bueno este disco”, y uno comienza a intercambiar música, no necesariamente haciendo música sino intercambiando música se comienza a dar cuenta de que el gusto musical de Ricardo me parece del putas [muy bueno]. Entonces yo sé que si tiene un gusto musical interesante seguramente la música que haga también va a ser chévere. Eso es lo que funciona en *La Distritofónica*, es como un contacto o una unión de personas que confían en el criterio del otro, y el otro hace lo que se le dé la gana; simplemente a mí me interesa que mi trabajo se relacione con lo que hace

Ricardo Gallo y con lo de Jorge Sepúlveda; y yo sé que a Jorge Sepúlveda le interesa que su trabajo se relacione con lo que hace Gallo o Eblis, esa es la idea, no hay nada más allá. Obviamente sí nos une cierta amistad, así no seamos todos los mejores amigos, pero sí hay un contacto de amistad porque cada cual hace lo que quiere.

DG: Hablemos de ‘Los Cerros Testigos’ ¿Qué significó ese disco en el momento de su lanzamiento dentro de *La Distritofónica*?

AF: En ese momento, todos íbamos en la misma búsqueda. Fue una manifestación estética más de lo que estábamos buscando todos: Con *Asdrúbal*, con *Primero mi tía*, con Ricardo Gallo. Todos estábamos trabajando mucho del lado del jazz. Con *Asdrúbal* íbamos más hacia esa sonoridad de las bandas pelayeras [de San Pelayo], con *Primero mi tía* más jazzero pero también un poquitico de eso también. Este disco de Ricardo, es más introvertido de cierta manera, con un lenguaje más calmado: No están los vientos que explotan para generar ruidos o sonoridades tan fuertes, entonces el jazz se centra como en lugar más íntimo. Hay unos bambucos, cosas así, pero para nosotros significó como eso, una exploración estética más de lo que estábamos logrando entre todos, una sonoridad más íntima.

DG: En el disco Ricardo cita que este disco está dedicada al ciudad de Bogotá. ¿Cómo cree que este disco se relaciona con la ciudad de Bogotá?

AF: Ya hay una relación directa porque todos son bogotanos, todos los que tocan. Entonces hay una necesidad de sonar a Bogotá; por otro lado también es gente que ha estado buscando eso de esta ciudad, buscando cómo puede sonar esta ciudad; hay muchas maneras, hay influencias de muchas músicas de diversas estéticas musicales; es gente que está ligada a la academia un poco, pero que también ha experimentado con músicas tradicionales; unos han estado afuera, entonces representa Bogotá desde muchos niveles; está el que se ha quedado acá y el que ha salido más por las regiones; hay varios personajes ahí que han vivido muchas maneras ese concepto del ser bogotano, también hay mucha influencia de estas músicas en la estética musical. Igual es una pregunta complicada a qué suena Bogotá porque también hay metaleros y hay raperos, eso, digamos, en ese disco no está.

DG: ¿Cuál fue su recepción de este disco en relación con los intereses del colectivo, cuál era la proyección que usted quisiera que tuviera el disco en una ciudad como Bogotá?

AF: Pues es que no he pensado mucho en eso, para nosotros es una manifestación más de lo que estábamos haciendo. Para nosotros internamente significa mucho: “Este man lo está haciendo de esta manera. Muy chévere esto que hace aquí”. Dentro de *La Distritofónica* también hay cierta competitividad: “¡Ah! Este man sacó un disco, pues yo también”, pero musicalmente estamos muy conectados porque nos conocemos, hemos escuchado música juntos, hemos discutido sobre “¡uy! que mamera [fastidio] esa música, que chimba [bueno] eso”, siempre ha habido mucho dialogo entre nosotros, de alguna manera estamos en conjunto y cada cual con su estilo.

DG: ¿Cuál es su opinión sobre el cuarteto? ¿Qué opina de los cambios de ‘Los Cerros Testigos’ al ‘Tribu del Asfalto’?

AF: A mí me encanta. En un principio decíamos: “Chévere fusionar con músicas tradicionales”, pero también es tonto, muy obvio, la moda es fusionar con músicas tradicionales ¿Por qué eso tiene que ser bogotano? y qué importa ser bogotano ¡lo importante es hacer música! Yo creo que Gallo, estando desde afuera, también ha tratado desde la influencia de toño, de empezar a tocar haciendo el ritmito, y uno también comienza a decir: “Pero es un ritmo más y ya ¿necesariamente eso le va a dar más identidad? ¡Para nada!” sinceramente me gusta más lo de ahora que lo de ‘Los Cerros Testigos’ porque han ido explorando mucho más, a comunicarse entre ellos, también a hacer la música que quieren hacer en ese momento sin tener que decir: “No, no, no, hagámoslo con ritmo colombiano para que suene colombiano”, al final eso termina siendo lo menos honesto muchas veces, o “hagamos cumbia porque está pegando la cumbia”. Al final tampoco es que aporte mucho a la identidad ese pensamiento. Yo cada vez estoy pensando más que la cosa sea más abierta: si tiene cumbia pues que lo tenga y si no pues también que nota. Entonces en este momento el cuarteto se ha abierto más a eso, a esos lazos que comienzan a existir dentro de la estética musical que se está armando acá en Bogotá. Bogotá siempre anda en músicas

tradicionales y es algo que ha pasado en muchos países y que en Bogotá ha existido, pero no ha sido como en Brasil que desde los sesenta hay un boom de explorar la samba y los ritmos tradicionales. Acá en Bogotá usted busca y encuentra cosas, pero no es tan en masa como lo puede ser ahora que hay mucha gente que realmente está investigando, tomando y adaptando. Eso es muy importante para el proceso cultural del país, no lo niego, pero lo otro también es importante: Hacer lo que uno quiera sin ligarlo a que “mire que está bien hecho”. Al final no importa.

DG: ¿Por qué le parece importante eso con relación al quehacer musical en una ciudad como Bogotá?

AF: Porque muchas veces se comienzan a generar ciertas reglas, estereotipos o dogmas. De alguna manera si quieres hacer música con identidad entonces tienes que meterle algún ritmo colombiano, y los músicos, sin querer, empiezan a meterse así porque les funciona también, se vuelven diferentes al jazzero gringo. Es inteligente, porque si se va a hacer jazz swing uno sabe que un gringo de 14 años toca mejor que el mejor baterista de acá en Colombia, se lo lleva en nivel. Entonces es inteligente con el mercado ¿Pero qué tan honesto es con lo que usted quiere hacer? Ni irse para un lado, ni para el otro. Porque en ambos lados hay engaño. La gente termina haciendo la música que no quiere porque “¡ah no! Es que toca fusionarlo con...”.

DG: Con respecto al festival Distritofónico ¿Cómo lo definiría?

AF: Al final es hacer un festival para músicas afines a las de nosotros, o que nos gustan. Lo dirige María Angélica, pero la curaduría está entre Ricardo, María Angélica, Luis Daniel y yo. Se mueve muy libremente, básicamente lo que buscamos es música no comercial, porque, en general, la música comercial ya tiene mucho apoyo y/o no nos gusta del todo o no nos gustaría para el festival. Estamos buscando músicas que estén experimentando, que lleguen a productos interesantes o que al final nos gusten. Es que es muy difícil definir, porque ponerle como reglas a las cosas es complicado.

DG: Usted me dice que el festival y el colectivo se guía a través de unos gustos musicales que cada uno tiene.

AF: Y cada cual va desarrollando y va variando, entonces si Mange quiere hacer reggaetón, seguro va a ser un reggaetón que me va a gustar. A veces el reggaetón no le gusta a los músicos o consideran que es una porquería, pero seguro que si Mange hace un reggaetón a mí me va a gustar, y que chimba, ojalá lo hiciera. Nunca tener reglas, las reglas no existen, es el gusto de uno y cómo uno va creciendo y adaptando las músicas que va conociendo.

DG: En la página de internet aparece un pequeño slogan o presentación: “Nosotros hacemos músicas colombianas, etc.” como una especie de collage.

AF: Igual esos textos hay que colocarlos para guiar a la gente o a los productores, pero al final es como “escuche la música ¿sí?”. De alguna manera nos tenemos que enfrentar a poner un texto como para guiar algo, porque es a lo que la gente está acostumbrada.

DG: ¿Cómo podríamos generar una explicación de lo que hace *La Distritofónica* a una persona que no es tan afín a los intereses del colectivo pensando en una visión del colectivo?

AF: No sabría cómo, soy el menos indicado. Por eso es que *La Distritofónica* no es tan comercial, porque ninguno de nosotros sabe cómo es esto. Claro, nos gustaría que lo escuchara más gente, por eso lo ponemos en internet, por eso hacemos un festival y le hacemos publicidad, para que en adelante a más gente le llegue esto y si le parece interesante pues se vincule, compre un disco se lo lleve para su casa y lo que sea para esa persona. Claro que nos interesa que sea comercial, lo que pasa es que no lo logramos porque la música no es comercial y porque no somos muy buenos empresarios para vender la música. No sabría cómo llegarle a alguien así equis, por eso hacemos esos textos, pero no sabemos si están bien, si a la gente le queda claro. La manera como hacemos esto es haciendo el festival o haciendo conciertos a donde puede ir cualquier persona. También con esa labor de generar públicos nosotros hacemos nuestra parte, pero ya la educación también debe hacer la suya o el ministerio de cultura. Nosotros

hacemos nuestra parte de hacer lo que nos gusta y ponerlo ahí, con el festival también, y al que le interese o guste pues que caiga y listo, si no le interesa pues tampoco nos trasnocha el asunto.

¿Y hacia a dónde va el colectivo? Pues esa pregunta es interesante pero lo mismo: Cada cual tiene su visión. La mía es como la vida, pensar a futuro no tiene mucho sentido, de pronto un futuro muy cercano, pero ya lo demás no le encuentro mucho sentido. Más sentido le encuentro a qué podemos hacer ahora ¿podemos hacer un festival? Listo, hagámoslo ahora ¿Podemos grabar un disco? Listo, hagámoslo ya. A veces el que se queda pensando mucho en el futuro se queda pensando y no lo hace, entonces ¿hacia dónde va dirigido? Ni idea. Lo único que sabemos es que vamos a seguir haciendo música que es lo que sabemos ¿Que si queremos que el festival crezca? Claro, ese es un punto bien importante dentro del colectivo, que podamos invitar gente que no hace parte del colectivo a Bogotá a que muestre sus cosas, que haya más gente que le parezca interesante hacer nuevos festivales, proponer para que comiencen a ocurrir más cosas.

DG: ¿Cómo funciona el vínculo de *La Distritofónica* con otros colectivos como ‘Radio pachone’ o con ‘Matik Matik’?

AF: Algo que puede ser valioso es que se puede hacer un colectivo, hacer discos o comenzar a viajar. Muchos músicos dicen: “Bueno, uno también puede hacerlo por su lado de alguna manera, ninguno es rico”, pero de pronto hace unos años esa lucha del músico –de hacer la música que quiere de verdad– tenía pocos referentes y ahora van creciendo. No somos el único referente, pero que se vayan consolidando yo digo que es importante para esta ciudad. También empiezan a nacer otros colectivos o gente que quiere hacer lo mismo o gente que también quiere hacer lo mismo y que encuentra otro colectivo que también lo hace, entonces uno comienza a unirse porque interesan cosas similares: Uno puede ser desde al arte, otro desde la música. Ahí nos vamos uniendo, nos vamos fortaleciendo y, de alguna manera, que exista eso hace que uno crea más en la cosa, que empiecen a existir otros colectivos.

DG: ¿Con qué otros colectivos han conversado?

AF: Pues hace poco nació ‘Sonalero’, otro nuevo que están haciendo los de *Bituin*, con *Redil cuarteto*. Bueno, hay gente que ya está comenzando como a agremiarse, a decir: “Bueno, nosotros hacemos una música que es parecida, que nos gusta, entonces empezamos a unirnos”. “Festina Lente” con Luís Daniel y Perilla (ahora está más Luis Daniel de encargado). Pero es lo mismo: “¡Ah! estos manes están haciendo un sello, pues hagamos nosotros también un sello”, y además porque *La Distritofónica* se volvió muy cerrada, entonces hacemos solo lo de los que están ahí, no nos interesa producir lo de las otras personas, pero Luis Daniel sí quería a otros. Ahí se van sumando esfuerzos y se va generando una dinámica interesante de trabajo. Cada quien va aportando a estas músicas independientes, cada cual con su visión, pero hace que la cosa vaya creciendo, coja público y coja forma, eso es súper valioso.

DG: **¿Qué opinión se podría tener con relación a los festivales al parque en contraposición al festival Distritofónico?**

AF: Lo que pasa es que al distrito sí le toca lidiar con eso, en hacer una cosa que sea para el bien de la comunidad. Entonces donde no encajan las estéticas musicales comienzan a tambalear los festivales. En cambio aquí la propuesta es de música y ya: No le ponga tantos rótulos. Precisamente es un momento donde es difícil para ciertas músicas ponerles un rotulo. Pero al distrito sí le toca hacer un festival de jazz, pero ya a los músicos no quieren hacer ese jazz tradicional y les toca lidiar con darle gusto a todos de alguna manera.

DG: **¿Usted podría pensar que un disco como el de Ricardo Gallo, como el ‘Tribu del Asfalto’, podría encajar en un festival como el de ‘jazz al parque’?**

AF: Yo creería perfectamente que sí, pero para mucha gente es rarísimo. Entonces ya les toca a ellos lidiar con eso. Han sido bien importantes los festivales al parque porque han causado un efecto importante dentro de los músicos. Así a unos no les guste o que la visión está muy quedada, pero puso a tocar a los músicos. Lo que pasa es que a uno ya le da mamera [pereza] participar: Un desorden y muchas vainas. O si supuestamente uno es el mejor, se gana una convocatoria del grupo de jazz y para que le

paguen un toque en jazz al parque que es más bajo, y uno ahí dice muchas cosas que pucha... afortunadamente con Petro se han subido los presupuestos, pero si uno se pone a estudiar la convocatoria, claro, que lo pongan a girar por toda Colombia sería chévere. Pero no, toca ir a una audición, gastar plata y después a uno le pagan mal. Eso ya se escapa del Instituto distrital de las Artes (Idartes). Esa es la realidad del país: que invierte más plata en otra cosa. Pero que yo creo que han sido importantes, sí. Recuerdo mucho cuando estábamos iniciando con rock al parque. Fue una cosa, ahí estaban las almas, uno comenzó a escuchar rock independiente en vivo.

DG: congregaron

AF: Y pusieron a la gente a prepararse para tocar en un festival. Pero digamos que ahorita sí está en decadencia, toca empezar a replanteárselo.

DG: Muchas gracias Alejandro.

AF: Con mucho gusto.

3.7 Entrevista a María Angélica Valencia, directora del festival 'Distritofónico'.

Diego Gómez: En tu formación musical, ¿Cómo empezaste éste camino por la música?

María Angélica Valencia: Desde pequeña mi familia siempre ha estado como muy conectada con la música y cuando estaba terminando el colegio decidí que quería tocar saxofón. Entré a una academia donde empecé a estudiar clarinete, porque me alquilaban el clarinete y no tenía saxofón. Después mis papas me regalaron mi primer saxofón. Entré a la universidad Javeriana a estudiar en un principio ingeniería de sonido pero después me cambié, me cambié de énfasis y estudié e hice la carrera más enfocada hacia el ámbito del jazz. Sin embargo, empecé a tocar en los primeros semestres con un grupo que es como el antecesor de *La Distritofónica* que es el *Ensamble Polifónico vallenato Sexteto la constelación de Colombia*. En ese grupo estaban Eblis Álvarez, Mario Galeano, Javier Morales, Juan Carlos Valencia, Juan David Galeano, Adriana Guzmán y había en un principio un saxofonista que se llamaba Juan Pablo Hernández que se salió. Ahí me invitaron a tocar con ellos. Por ahí tenemos un material grabado que no ha salido a la luz.

DG: ¿Qué tocaban con ese grupo?

MA: vallenatos. Eran básicamente como composiciones de Eblis, Mario y Javier y eran canciones básicamente como con aires de vallenato pero con guitarra eléctrica y saxofón ruidoso y piticos varios, en fin.

DG: ¿Pero hacían covers?

MA: No, todas las composiciones de ellos.

DG: ¿Con acordeón?

MA: Sí, y caña de millo, gaita, batería y bajo eléctrico. A partir de ahí empecé a juntarme con ellos y a salirme un poco del contexto del jazz de la academia, a buscar otros caminos.

DG: ¿Eso lo hacías en la Universidad Javeriana?

MA: En los primeros semestres. Pero allá estudiaba jazz, académicamente era jazz supuestamente. Pero en realidad parece que nunca aprendí a tocar jazz del todo bien. Dentro de esa exploración me atrajo mucho toda la parte de la improvisación del jazz pero también el hecho de juntarme con ellos y más adelante con Alejo [Alejandro Forero]. Era como más chévere buscar otros caminos: hacer composiciones propias, tocar las composiciones de los amigos, tocar con los amigos. Entonces por ahí se fue desviando la cosa de lo que la academia estaba diciendo que era lo correcto, del jazz convencional.

DG: ¿Qué te interesaba exactamente?

MA: En un principio me gustaba mucho la improvisación, estuve como muy cercana al free jazz, a la improvisación libre básicamente. Después un poco la influencia del *Polifónico* [Ensamble Polifónico vallenato Sexteto la constelación de Colombia], pero también de juntarme con Alejo, con Jorge y con Gallo comenzó ese interés por las músicas tradicionales viajar a algunos festivales.

DG: ¿A qué festivales fueron?

MA: Yo fui al ‘Petronio’ un par de veces y a San Pelayo.

DG: ¿A tocar?

MA: No, fui a curiosear. Otros fueron a tocar. Empezó también por esa época, como a principios del 2000, toda esta movida de grupos como *La Mojarra* [Electrica] y bueno, *Curupira*, que estuvo muy paralelo a *La constelación* [Ensamble Polifónico vallenato Sexteto la constelación de Colombia]. Nosotros tocamos con *Curupira* –*La Mojarra* toco acá– porque eran como estas fiestas que se hacían un par de veces al mes o algo así. Era

como también el parche de ir a la fiesta, pero la música que estaba pasando era con músicas tradicionales y me empecé a encontrar con un gremio de gente en algunos sitios, en algunas cosas mientras seguía estudiando en la universidad.

DG: ¿Cuándo hablas de éstas músicas tradicionales, te refieres al vallenato?

MA: No. En el caso de *Tumbacatre* más hacia la parte del Pacífico, en el caso de *Curupira* un poco revuelto de todo, la *Mojarra* también del Pacífico y del Atlántico. Pero era, sobre todo, conocer y descubrir un poco de lo que había más allá de esa imagen lejana que uno tiene de la música del Pacífico. Alejo estuvo viviendo un tiempo en Londres y se llevó la grabación de *La constelación* y volvió con la idea de hacer algo. Tenía una composición, empezamos a tocarla y a partir de ahí nació *Asdrúbal* que de hecho tiene un premio con esa composición.

DG: ¿Qué composición era?

MA: Se llama ‘Con Traste’. Primero nos juntamos para grabar la composición y después como chévere, seguimos haciendo cosas y ahí nació *Asdrúbal*. Ahora está en un standby, no sé cuándo vuelva, pero va a volver. Estuve activa con *Asdrúbal* todo el tiempo. De ahí nació en paralelo la idea de *La Distritofónica*. Paralelo a eso pues yo me he ido alejando más del jazz convencional y finalmente me gradué en la javeriana pero haciendo mi proyecto musical.

DG: ¿Te graduaste como clarinetista o saxofonista?

MA: Como saxofonista en realidad. El clarinete lo había dejado pero lo volví a retomar con *Asdrúbal* y pues bueno de ahí nació *La Distritofónica*.

DG: ¿Cómo fue esa llegada de reunirse a tocar hasta conformar el colectivo y decidir que eran *La Distritofónica*, cómo fue ese proceso?

MA: Esa es una idea de Alejandro Forero, él ha estado frente y es la cabeza. Cuando empezó *La Distritofónica* en el 2004 yo no era parte del

grupo. Ellos me llamaron un tiempo después para que entrara a hacer parte del grupo. Alejo conoció un colectivo neoyorquino que se llama *Bang on a Can* y como que le pareció muy chévere esa idea de amigos músicos haciendo cosas bajo un nombre nació la idea de: “Venga, quiero trabajar con esta gente”. De ahí nació la idea de Alejo de *La Distritofónica*. Sin embargo, *Asdrúbal* fue como el primer grupo de *La Distritofónica*; el primer disco fue como la raíz.

DG: ¿En qué momento entraste a *La Distritofónica*?

MA: No me acuerdo. Digamos que el lanzamiento de *La Distritofónica* fue en marzo de 2004 y fue más o menos unos meses después que entré.

DG: Te comentaba que hay un disco de mi interés: ‘Los Cerros Testigos’ del Ricardo Gallo Cuarteto. ¿Cómo conociste a Ricardo Gallo, dentro *La Distritofónica* o desde la Javeriana?

MA: Sí, a Gallo lo conocí en la universidad antes de que se fuera para North Texas. No éramos tan amigos pero éramos cercanos y cuando volvió estuvo un periodo acá antes de volver a Nueva York a hacer la maestría y el doctorado. Era cuando estábamos tocando con *Asdrúbal*. Alejo me invitó a tocar con ellos y la amistad empezó con *Asdrúbal* cuando tocó y grabó con nosotros. Después se fue y quedamos un poco en él; en vez de piano entró otro clarinete que era Marcos Fajardo y cambió el formato y la sonoridad. Mientras Gallo estaba en Nueva York venía mínimo una vez al año a Bogotá y estaba mínimo dos o tres semanas. Nos veíamos y hacíamos cosas, siempre estuvo ahí, sigue en realidad.

DG: Tú hablas de un colectivo de música donde todos son amigos donde hay una fraternidad, digámoslo así ¿Hasta qué punto esta fraternidad afectaba la producción musical de cada uno de ustedes, cómo funcionaba ese diálogo entre ustedes, musicalmente hablando, tocabas con *Asdrúbal* y luego con Ricardo?

MA: Cada uno hace sus cosas. Si uno quiere llamar a Gallo, o no, está bien. Si quiere llamar a alguien que no es de *La Distritofónica* también está bien, pero para mí, lo que he aprendido este tiempo, sí es mas chévere tocar con amigos, con gente con la que me entienda, que haya cierta filiación afectiva

y como un gusto musical similar. No con todos con los que toco son mis primeros mejores amigos pero sí me he dado cuenta de que eso sí es importante. Ese es mi punto de vista. Por ejemplo el compromiso de la gente que está en la misma onda, el compromiso hacia la música, hacia tu música, o el compromiso hacia el proyecto por más de que no sea de ellos. Es mucho más fuerte ese compromiso así, a que si llamamos a alguien que toca muy bien pero que va por trabajo, por su sueldo. Eso para mí ha sido muy importante en *La Distritofónica*, no sé si para todos, pero de alguna manera sí se ve reflejado que en la mayoría de grupos: Está que éste que tocó con éste y que volvieron a encontrarse juntos en este grupo y que después llamaron con el que habían tocado primero y volvieron a hacer otra cosa juntos, etc. De alguna manera está como implícito eso. No es que sea una norma porque cada uno hace lo que quiera, pero sí con los que nos entendemos. La cosa va fluyendo.

DG: A pesar de que Alejandro Forero es el fundador de éste colectivo, todos están participando, todos son iguales. Podríamos hablar de una cierta democracia recordando un poco el disco de Ricardo ‘Los Cerros Testigos’ que aludía mucho a esas ideas de libertad –y de democracia– que existían dentro del colectivo. Viendo un poco hacia atrás en el tiempo ¿Cómo ves esas primeras producciones de *La Distritofónica*, incluyendo éste disco de Ricardo Gallo?

MA: Antes de responderte eso como una cosita de *La Distritofónica*, y lo de esto de la democracia. *La Distritofónica* funciona como unos amigos aceptándonos unos a otros. Alejandro llamó a la gente porque es gente que hace cosas, cosas que de alguna manera estéticamente tienen un hilo conductor. No es como que a mí me encanta todo lo que hace todo el mundo dentro de *La Distritofónica*, sino que hay una estética similar. No es que a todos nos tiene que encantar lo de los demás. Alejo los llamó porque tiene una estética musical similar y que compartimos, pero de ahí en adelante cada uno aprovecha el nombre como le convenga y usa el nombre como le convenga: Haga uso del nombre si le conviene, y eso le da nombre a *La Distritofónica*, pero no hay reglas.

Volviendo a las primeras producciones las veo fundamentales. Recuerdo mucho el primer disco de *Asdrúbal* y ahora lo oigo muy raro, me suena viejo, pero me parece “una nota” [muy bueno] haberlo hecho en ese

momento porque éramos un poco inexpertos en muchas cosas. Fuimos a grabar en un estudio al que personalmente yo hoy no iría a grabar porque estéticamente no se relaciona con lo que hago. Mezclábamos con una persona que conocíamos pero que tampoco estaba muy cercano a nuestra música, en fin. Poco a poco han pasado los años y hemos conocido a ingenieros y a gente que está más cercana a lo que hacemos y les gusta, lo disfrutan y pueden dar un poco más de concepto musical a lo que hacemos, pero me parece que en ese momento tenía que ser así porque si no hoy todavía estaríamos esperando el primer gran disco de *La Distritofónica* y probablemente no habría salido.

DG: ¿Por qué dices que te suena raro o viejo?

MA: Pues claro, porque era una música que tocábamos hace mucho tiempo y que es muy diferente a lo que hago ahora con *Meridian* [Meridian Brothers]. A mí me gusta ese disco, pero en comparación con lo que hago ahora me suena viejo. También hay cosas del diseño, porque estábamos empezando. Las fotos no son nítidas, un montón de cosas que con el tiempo uno va aprendiendo, mejorando y desmejorando. No sé, pero son cosas que para ese primer disco me parecen buenísimas que hayan sido así. Igual cuando pasa algo nuevo uno va aprendiendo muchas más cosas. Para el de ‘Los Cerros Testigos’ no hice parte del cuarteto, ni en la producción, ni en música, ni nada, pero también es un disco muy especial porque Gallo siempre estuvo ahí, aunque estuviera en Nueva York siempre estuvo aquí, el espíritu, y esto de venir una o dos veces al año hacia que uno lo sintiera, que estuviera todo el tiempo aquí. Habíamos grabado en ese primer disco de *Asdrúbal* con Gallo entonces ‘Los Cerros Testigos’ eran de alguna manera como una especie de extensión de esa grabación, de extensión dentro de la línea de *La Distritofónica*.

DG: ¿A qué te refieres cuando dices que el colectivo se congrega alrededor de una estética?

MA: No es que nos congreguemos alrededor de una estética. Si tú escuchas los diferentes proyectos, si oyes el disco de ‘Disidente sonoros’ que es de composición contemporánea versus *La Revuelta* o versus ‘Sones de guarimaco’, que es música tradicional, hay una diferencia gigante. Pero hay

como ciertos elementos que de alguna manera nos unen. Por un lado, exploraciones con músicas locales colombianas no necesariamente tradicionales; por otro lado, composiciones propias en la mayoría de los proyectos –como esa búsqueda de la composición local– y, por otro lado también, las influencias más actuales: De música de cámara de vanguardia, de música electrónica, de compositores colombianos más actuales, de las transformaciones de las músicas actuales, del rock, pero no de tocar el mismo cover que han tocado 800 grupos sino que si uno era fan de *metallica* en su adolescencia pero después descubrió el bambuco y vio a ver si podía juntar eso haber que hacía con eso, y de las influencias con las que todos crecimos que son diferentes. Unos tenemos influencias mas rockeras, punkeras, académicas, etc., pero cómo se pueden transformar en un sonido que suene a Bogotá, porque aparte todos hemos crecido en Bogotá, entonces un sonido que suene a Bogotá 2003, luego Bogotá 2004, como no repetir lo que otros han hecho sobretodo.

DG: ¿Cómo recibes éste disco de ‘Los Cerros Testigos’ cuando salió a la luz, cuál fue tu percepción, qué intuías de éste disco con relación a las cosas que estas comentando (la ciudad de Bogotá, un sentido estético de vanguardia con relación a las músicas locales, etc.)?

MA: Me acuerdo mucho del día del lanzamiento, en el museo nacional. Estábamos almorzando, tomándonos un café, no sé, y Gallo me regaló el disco. Para mí fue una sorpresa pues en esa época estaba muy en auge esto de la música de las dos costas colombianas –de alguna manera *Asdrúbal* estaba por ese camino y *Primero mi tía* también ya que eran los grupos que estaban en *La Distritofónica*, y *Subito Chigüiro*–. El disco de Gallo tiene muchas influencias de las músicas andinas y porque Gallo creció con esa sonoridad cerca, en su casa. Yo también tengo una tía que estuvo muy cercana a la música andina, pero yo tenía esa imagen como de los viejitos con su tiple, los tíos y los abuelos; y él rompe mucho con eso, con las dos cosas: Con el cliché caribeño y del Pacífico, y con cliché del tiple andino, pero de alguna manera están ahí implícitos desde la misma portada, la cual la verdad nunca me ha gustado. De los discos de Gallo, es la que menos me gusta porque me parece un poco gris. Igual es Bogotá, así es Bogotá. El diseño es como opaco, gris, como sin mucha gracia. Comparando las

portadas con ‘Resistencias’ o ‘Urdimbres y Marañas’ hay una brecha gigante.

DG: Y la música también tiene unas cosas de la música del Pacífico.

MA: Sí, no es solo meter el ritmo de la cumbia o el porro o ritmos del Pacífico, no solo como ritmos de costa sino meterle también esa onda académica, esa onda súper jazzera. Esa forma de tocar el piano de Gallo que es bien percutiva, eso como romper un poco con esa estética que de todas formas era lo que yo siento que había pasado hasta ese momento con el jazz, que era explorar solamente músicas, en especial del caribe en Colombia.

DG: En ese sentido ¿Qué opinas del disco de Gallo, crees que está rompiendo con ese tipo de clichés?

MA: Claro. Es un disco que no quiere hacer como: “Bueno, vamos a hacer una cumbia”. Es un disco con la música de Gallo, que tiene influencia Gallo. De una persona que estuvo en un festival de esto, que creció con *metallica*, que sus papás saben música andina, que estudió composición pero que también tocaba jazz estándar, entonces tiene todo eso ahí metido.

DG: ¿Y ese comentario de que la portada es gris, es tuya?

MA: Es mía y en alguna oportunidad se lo manifesté a Gallo. Porque además Gallo siempre ha trabajado con el mismo diseñador y la misma persona que le ha hecho la imagen, que es Nicolás Herrera. Entonces como que ver el cambio de una imagen a otra de los discos de Gallo es chévere porque es la misma persona que ha trabajado con él, es el mismo cuarteto y es la misma música que también ha dado mil vueltas, pero a mí siempre de los discos de Gallo la portada que no me ha gustado es esa de ‘Los Cerros Testigos’.

DG: Hablando de otro tema y viendo el afiche del festival, estuviste más metida en esa gestión. ¿Por qué el festival distritofónico, de dónde surgió la idea?

MA: Pues siempre nosotros nos hemos quejado mucho de que no hay espacios para tocar; o si tocas en es este festival del distrito entonces ya no puedes repetir el año entrante porque son unas condiciones; o uno pasa propuestas a un sitio y entonces que es una música muy ruidosa o que no es jazz, que no es rock, que no es tal. Siempre habíamos hablado de “¡Que chévere hacer nuestro festival!”, lo que pasa es muy chévere decir: “Chévere hacer nuestro festival”, pero meterse en la tarea de hacerlo es un “gallo” [un problema]. Pues sí, yo he sido la que estoy al frente del asunto y esa es otra historia larga, pero en el 2009 dijimos: “Hagámoslo”, y lo hicimos. Lo hicimos en ‘Casa ensamble’ con grupos distritofónicos una tarde. Fue pequeño en comparación a lo que es ahora, más íntimo. Después dije: “No, esto es mucho gallo”, porque hay que organizar varias cosas, tener como muchos frentes cubiertos y si uno no tiene la infraestructura para hacerlo pues no da abasto. Entonces el año pasado se nos acercó la gente de la corporación ‘Artefacto’ a ayudarnos y ya la cosa cambio. Creció, teníamos otros espacios, apoyos del distrito, y este año fue igual. La idea es seguir creciendo y seguir haciéndolo en la medida en que sea posible.

DG: ¿Cuál fue la recepción del público, si tuvo impacto el festival?

MA: En la medida que han pasado las ediciones ha venido teniendo poco a poco más impacto.

DG: ¿Qué opiniones has tenido al respecto?

MA: Pues las opiniones han sido muy positivas, la gente ha quedado muy contenta, hubo unos impases porque [en la edición del 2013] unos conciertos iba a ser en el León de Greiff y fue el día del paro que paralizó todo, entonces se nos cayó el concierto que era de unos de los invitados internacionales más top que era Mark Ribots, eso fue todo un lío.

El festival empieza a crear impacto en los medios, en públicos diferentes a nuestros amigos y en los que siempre van a nuestros conciertos y poco a poco en la medida de lo posible, porque todo depende del patrocinio y el apoyo. Ir haciendo este festival anual como referencia de la ciudad.

DG: ¿Cuál es tu visión tuya del colectivo y del festival, que pretensiones tiene ustedes como colectivo o a que les gustaría llegar, que les gustaría hacer?

MA: Como colectivo básicamente como seguir haciendo discos, seguir haciendo que el nombre de *La Distritofónica* suene, y que suene bajo un soporte que principalmente son los discos, los conciertos todas y las demás actividades paralelas. Lo mismo con el festival. El único soporte del festival es que pase y se realice, es lo mismo tanto con *La Distritofónica* como con el festival. Ahorita van como 36 o 35 discos y la idea es que en 10 años sigan pasando más y más proyectos, más conciertos.

DG: Pensando en la gestión cultural que están haciendo ustedes como colectivo, Bogotá esta ceñida a ciertos tipos de festivales como los festivales al parque, y el festival distritofónico rompe un poco con esa forma de pensar el festival ceñido a un género.

MA: Esa es una idea del festival, por eso se llama distritofónico, y aunque mucha gente dice: “Esta gente hace mucho ruido”, no se han puesto a detallar ni a escuchar todas la propuestas que hay en la distritofónica. Hay cosas que son puro ruido, pero también música tradicional; hay cosas que son pop y rokeras; hay cosas jazzeras; hay un poco de todo, entonces como que existe un cliché donde mucha gente nos casa con “hacen mucho ruido, es una peste”, pero el festival no es eso.

DG: ¿Quién les dice eso?

MA: Gente que uno oye o comentarios, o a veces otros músicos, gente al azar, pero entonces el festival quiere romper con eso. El año pasado [2012] vino Benjamin Taubkin, un gran pianista del Brasil, y toco música brasilera y estándares de jazz, muy bonito lo que él hace. Este año vinieron varios: *Sho Trio* desde México –que es como pop jazz muy bonito–, Mark Ribot –que es súper rockero pero que está catalogado como un guitarrista de jazz–, los *Metá Metá* –que es como nuevas músicas y formas de expresión de música tradicional brasilera– y Gaby Kerpel –que es como folklor del sur de Argentina con electrónica, pero no estas cosas de tango electrónico sino folklor no andino, de la pampa–. En fin, la idea es eso, y si cabe un grupo

de música de cámara chévere y si cabe un grupo de punk chévere, la idea es hacer un festival de música.

DG: Generalmente cuando uno piensa en festival piensa en festival ceñido a un género.

MA: Sí. Muchos de los festivales del mundo son así. En Chile existe un festival de rock y pop pero hay de todo, mejor dicho, hay para todos los gustos. Está la onda electrónica, pero hay una onda pop más bonita, hay una onda más pesada; los festivales de música en Europa son así, tienen varias tarimas y varios días donde alguien toca. Por ejemplo un festival en el que estuvimos ahorita con Meridian Brothers en Dinamarca: Tocaba Rihanna, tocaba Meridian Brothers; pero toda la gente que iba a ver a Meridian no va a ver a Rihanna. Hace unos años estuvo *La 33* en ese festival y tocaba *Iron Maiden*, tocaba *La 33*. Entonces la gente compra su entrada y hay varias tarimas, escucha al que le guste y el que quiere a Rihanna va a oír a Rihanna y el que no le guste Rihanna no va a ver a Rihanna; y no pelea como acá. La idea del distritofónico es un poco eso, romper esa barrera de los géneros y que cada uno escuche y vea lo que quiere sin estar obligado a ver todos los grupos del festival.

DG: ¿Hay cosas del colectivo que no te gustan?

MA: No es que no me gusten, en general me gusta toda la música solo que hay cosas que me gustan más que otras. Hay cosas que me gustan mucho y hay cosas que no me gustan tanto como otras. No es que no me gusten o que me parezcan horribles. Simplemente hay cosas que me gustan más que otras.

DG: Es que me está interesando mucho esto de la estética del colectivo que no significa que todo estéticamente sea igual sino que hay una intención de hacer algo que no necesariamente encaje con lo tradicional, con lo genérico ¿Es eso?

MA: También desde la parte de la producción. Si no estoy mal, espero no pifiarme, ninguno de los discos ha sido ultra producido. No, no me estoy pifiando. Que dure cinco meses en el estudio grabando por pistas hasta que

esté la afinación perfecta hasta que la nota sea la que es y después otros cinco meses grabando y produciendo, pegando y quitando, no, eso no pasa en nuestros discos. La mayoría de las grabaciones es: grabe, mezcle y masterice a un buen nivel profesional, pero ésta es la música y el disco debe sonar lo más fiel a la música en vivo. Es desde ese lado, y la música lo mismo, si tu oyes *La Distritofónica* como que hay algo ahí, esto me suena a distritofónica, no sabría explicarte.

DG: Por ejemplo una persona X que no tiene idea de *La Distritofónica* y escucha el disco de ‘Los Cerros Testigos’ de Ricardo Gallo te pregunta a ti, María Angélica “¿Esto qué es, qué es esta música?” ¿Como podrías explicarle a ésta persona que es lo que está escuchando?

MA: Por ejemplo con *Meridian* le diría Salsa psicodélica o psicodelia tropical, con *Asdrúbal* hubo diferentes momentos, con ‘Los Cerros Testigos’ le diría esto es jazz colombiano como para concretarlo, pero depende de con quién esté hablando uno porque hay gente que si uno le dice esto es jazz colombiano a esa persona le va a gustar pero si le digo es como una onda de música tradicional colombiana con algo de improvisación entonces de pronto le va a gustar más.

DG: ¿Y con salsa psicodélica todos quedan contentos?

MA: Eso lo digo yo, como para resumir. Pero cada uno dice algo diferente.

DG: Muchas gracias por tu entrevista.

3.8 Entrevista Luis Daniel Vega, director de ‘Festina Lente’.

Diego Gómez: cuénteme un poco cómo fue su acercamiento a la música.

Luís Daniel Vega: Fue un acercamiento muy espontáneo por parte de mis papás. En la casa de mis papás siempre había discos. Recuerdo que el primer acercamiento así fuerte, fuerte, fuerte, fue a los Beatles. Recuerdo que en la casa de mis abuelos, estaba el cuarto de mi tío, ya muerto, y estaba tapizado con afiches de los Beatles, entonces pues eran unos personajes muy familiares para mí. Yo pensaba que eran mis tíos. Ya después descubrí la música a través de mis papás, pero también por ellos mismos descubrí muchas cosas de música andina, sobre todo *Los Carrangueros de Ráquira*, cosas de música tropical colombiano de Lucho Bermúdez y el rock británico y norteamericano de los años 60. Mis papás son jóvenes y vivieron toda su juventud en la época del apogeo del rock en el mundo. Entonces ahí me fui formando cierto gusto musical mucho más enfocado hacia el rock.

DG: Pero usted dice que esto fue a través de discos, no es que sus papás tocaran.

LDV: Mi papa tenía una gran colección de discos, que después me la pasó. Decidió que no iba a escuchar más música un día y me dijo: “Oiga, llévase esos discos que a usted le gustan más que a mí”, y pues fue a través de discos y emisoras que escuchaban mis papás, ellos escuchaban mucho la HJCK (música clásica). Pero también fue porque un amigo de mi papá del colegio tenía una relación muy fuerte con la HJCK (que era Néstor Humberto Martínez cuyo padre, un famoso humorista colombiano de *Sábados Felices*, el maestro Salestiano Tapias, un humorista con mucha trascendencia en el humor político en Colombia). Ellos tenían una relación muy fuerte con la HJCK, y pues a través de mis padres escuchaba esa música o lo que ahí irradiaban. Pero recuerdo que en lo mío como que no habían muchos complejos en si era arte; bueno o mala música; o si era una música para especializados, sino que simplemente sonaba. De la misma manera que escuchaba el rock inglés, escuchaba *Los Carrangueros* [de

Ráquira] o vallenato clásico, no tenía líos. Ya después fue que en uno de esos arrebatos de la adolescencia: que uno cree formarse un criterio musical mucho más exquisito que el resto de la gente, entonces, por ejemplo, el colegio era rockero, y todo el que no escuchara rock pues como que no tenía mi nivel “intelectual”. Una idea muy tonta que por fortuna se disipó cuando entró todo el *boom* de Carlos Vives. Una cosa que para un rockero así recalcitrante, que solo escuchaba javeriana estéreo porque los programas de rock contemporáneo no servían, con una idea muy idealizada de lo clásico. Entonces fue como ir descubriendo paralelamente *Nirvana* y fue como Carlos Vives (sobre todo [el disco] ‘La Tierra del Olvido’).

DG: ¿Qué le llamo la atención de ese disco con relación con su identidad musical?

LDV: Me sorprendió mucho la manera en que se amalgamaban muchos estilos musicales, y donde quedaba en entredicho esa idea torpe de la intelectualidad: De que la música tropical es una música que carece de valor estético, una idea que ha estado en gran parte de nuestra historia musical en Colombia. Me cuestioné que si esto es pop, y de buena calidad, trae a colación el vallenato. Fue la primera vez que escuché gaitas. Con el primer disco de Carlos Vives. Yo no descubrí las gaitas con los gaiteros de San Jacinto, yo no podría dármelas de semejante acontecimiento. Yo vine a descubrir a los gaiteros de San Jacinto mucho después de haber escuchado el primer disco de Carlos Vives, donde había gaitas.

De ahí en adelante descubrí el *Bloque de Búsqueda* y todas esas cosas, y como que cambia la percepción de lo que es la buena y la mala música, sobre todo cuando lo han formado en este asunto de las emisoras culturales. Igual después yo entre a Javeriana estéreo a hacer programas de rock, y aunque son emisoras con muchas prevenciones, prejuicios y paradigmas acerca de la alta y la baja cultura, lo que descubrí fue que el universo musical es tan basto que quedarse en un solo motivo es perder el tiempo. El mejor aprendizaje a lo largo de los años ha sido encontrar ese punto de equilibrio, respetar las fronteras y aprender que las fronteras no existen, que uno puede pasar de un género al otro sin ningún tipo de problema, sin plantearse tantos conflictos estéticos y aprender a disfrutar de las diferentes manifestaciones musicales. Aprendí también que hay cosas que le gustan a uno y otras que no le gustan a uno, pero eso no tiene que ver

con nada ideológico, sino con algo personal y yo prefiero dejarlo como ahí en un lugar tranquilo, sin manifestarlo muy abiertamente. Si me preguntan qué me gusta –y que no– yo puedo decirlo, pero más allá, sobretodo en este oficio periodístico, trato de que la tolerancia esté en el primer lugar, aceptar la diferencia. Eso me permite entonces explorar un montón de músicas sobre las cuales sobre caen todos los prejuicios.

DG: ¿Usted participa en algún proyecto musical como intérprete?

LDV: Paralelo a esa afición por la música a mí siempre me ha gustado la batería, pero nunca estudié música. Yo aprendí a tocar batería escuchando discos y siempre tuve el deseo de tener una banda. Entonces, cuando llegó el momento de qué iba a estudiar, yo opté por la literatura porque me parecía que estudiar música no tenía ningún sentido, porque no entendía; y es el momento en que no entiendo cómo uno puede leer música, cómo es que está representada en signos. Es algo como muy inocente todavía que no entiendo: cómo algo que es tan abstracto y que solo apela al sentimiento, uno lo puede leer. En pocas palabras, me dio hartera aprender ese lenguaje que era como aprender matemáticas, y eso no quiere decir que esté en contra con el oficio musical específico, sino que no entendía o comprendía. Simplemente dije: “Por ahí no me meto”. Yo entré a estudiar literatura pero siempre quise tener una manifestación musical, y tuve grupos y mamábamos gallo [molestábamos] con amigos del colegio de la universidad, pero lo deje de lado hasta hace unos tres años que nos reunimos con unos amigos (ninguno músico): Un antropólogo, un artista plástico y un diseñador que han tenido esa, digámoslo de alguna manera, frustración: no tener una banda, vivir ese vértigo de una banda de rock, pararse en un escenario y el sentir ese miedo al ridículo. Y decidimos formar una banda llamada *Sabroders*, que es una mamadera de gallo. Al principio sonaba muy mal, muy desafinado. Igual ellos son buenos en sus instrumentos, pero no son músicos profesionales. Pero a lo largo del tiempo como que fue creciendo la cosa. Acá en Bogotá, como es un circuito de amigos, tuvimos varios conciertos. También me di cuenta de que en el oficio periodístico yo sí necesitaba saber de qué estaba hablando y ponerme del lado de lo que estaba mencionando en los textos, reseñas y artículos: la experiencia del músico. Como que si hablo de música debería hacer la vuelta completa. No soy músico y en ese sentido soy un músico amateur,

aficionado, con mucha inocencia por dentro, pero me he divertido bastante. No hay ninguna pretensión estética, es una banda de humor, desde las letras no hay una intención de crítica o sátira política, son letras de humor que apelan a lo que nos gusta y no nos gusta musicalmente. Intentamos pegar de una manera muy espontánea y “chambona” [mal hecha] desde punk hasta reggaetón y salsa mal tocada.

DG: ¿Han grabado algo?

LDV: sí, unos tipos una vez nos sacaron un sencillo en vinilo. Pues a nosotros nos sorprendió muchísimo porque dijimos: “¿Ustedes por qué se van a gastar la plata en eso?” y respondieron: “Nos gusta”. Es como una banda así de garaje que cuando la poníamos en escena como que muchos amigos se divertían un montón. Yo todavía no entiendo por qué les gusta o también otros tantos que dicen: “¿Por qué están irrespetando el oficio musical?”, cuando la analogía que hacemos es: Hay gente que se reúne a jugar cartas o a jugar fútbol con los amigos. Por ejemplo los que se reúnen a jugar los fines de semana con sus amigos, ya son personas que no pueden jugar profesionalmente por su edad, por sus competencias como deportistas, pero que les encanta el asunto y quieren sentirse como parte activa del oficio, entonces van y alquilan una cancha y juegan con sus amigos y son frenéticos en ese momento y se lo toman muy a pecho. Pero no deja de ser un hobby como para descargar las cargas de la vida diaria. Eso es lo que pasa con *Sabroders*: Nos reunimos los viernes –hemos sido bastante juiciosos– a ensayar, a hacer canciones, a mamar gallo, a tomarnos una cerveza, que es una de las cosas amables del oficio musical. Como que va más allá de la mera profesión, sino que se convierte en un acto vital donde no interesa la plata sino la experiencia de estar ahí, a los 34 años jugando a tener una banda de rock, eso me llena un montón, me llena mucho. No hay pretensión de absolutamente nada, ni de “vamos a hacer una banda que diga tal cosa”, ni buscar un manager, con tener tantos fans o que vean nuestros videos. Todo lo que ha pasado con *Sabroders* lo hemos dejado al azar. Entonces si usted me pregunta que si tengo un oficio musical como intérprete pues la respuesta es sí.

DG: ¿Cómo ha alimentado eso en relación con su labor periodístico, en relación con el colectivo de *La Distritofónica*?

LDV: Básicamente es entender un poco las lógicas del oficio sin ser yo músico profesional, pero lo que le decía: Cuando empezamos *Sabroders* yo me daba cuenta de que me hacía falta, no para hablar con la verdad, porque en mi oficio trato de mantener a raya con los dogmas y pontificar. Algunas veces lo hice por puro frenesí, pero esto es básicamente para ser más consciente de lo que estoy escribiendo, para excusarme un poco, para excusar el hecho de vagabundear con una banda, pero sobretodo también para tener conocimiento de lo que es montarse en una tarima y sentir el vértigo de estar ahí detrás, divirtiendo a la gente. Incluso nunca lo he mezclado en los textos que hago sobre música lo ha alimentado de una manera mucho más espiritual, no temática, porque yo no soy músico, ni siquiera periodista, porque no estudie en la academia. Pero lo ha alimentado en una manera intrínseca, que me ha aportado el hecho de haber tomado el riesgo de ser músico para completar un círculo, para no sentirme tan irresponsable.

DG: Me interesaba mucho esta relación suya con el colectivo de *La Distritofónica* y el disco de “Los Cerros Testigos” del Ricardo Gallo Cuarteto ¿Cómo ha sido ese contacto con el colectivo?

LDV: La historia es larga. Yo hacía parte del colectivo. Cuando empecé con Javier Morales, Alejandro Forero y David Gonzales, y otras personas, me llamaron por pura afinidad musical y de amistad. Me dijeron: “Venga, ayúdenos a corregir la pagina del colectivo”. Y entonces les dije que me interesaba. Después me dijeron: “Usted es parte del colectivo” – “¿Como periodista?” – “Como sea pero es parte de esto que estamos echando a andar”. Durante mucho tiempo fui a las reuniones de *La Distritofónica*, estamos hablando de hace unos 10 años. Eran reuniones todos los viernes en la casa de un percusionista que se llama Iván Zapata, y allá caían Juan David Castaño, Alejandro Forero, Jorge Sepúlveda, Javier morales, David Gonzales y caíamos a almorzar y a soñar cosas: “Sí, que esto va a ser el circulo de *La Distritofónica*, que esto no va a ser, que vamos a proponer a María Angélica Valencia para que entre...”, jugando a ser un colectivo. Y ahí surgieron las ideas de poner el sellito a los discos, de hacer que los discos que salieran del colectivo estuvieran agrupados como en un mismo sello discográfico, que todo funcionara de manera comunal en la medida de

que nunca había una pretensión económica de vivir de *La Distritofónica*, sino más bien como un lugar simbólico donde confluyen ciertos personajes con afinidades musicales. Entonces por esa época yo empecé a escribir en revistas y a darme cuenta de que estaba viviendo de escribir. Muchas de las cosas que salían de *La Distritofónica* yo consideraba, como reseñista musical, que eran importantes de ser nombradas en la cultura musical y cultural bogotana y colombiana, entonces ahí tuve un conflicto ético: “Bueno, pero si yo pertenezco al colectivo ¿Cómo voy a empezar a reseñar los discos en revistas y a proponerlos en los programas y eso?”. Entonces dije: “Yo más bien me salgo, no hago aparte de los estatutos del colectivo ni nada para darme la libertad de hablar como periodista: Buscando objetividad e imparcialidad y evitando los chismes y esas suspicacias tan habituales, pero igual hago parte espiritual del asunto. Son mis amigos, Mange [María Angélica Valencia] es mi esposa, me gusta lo que hacen y lo que proponen”. Desde el primer [festival] distritofónico estoy presente ayudando en lo que necesiten, pero no perteneciendo para poder mencionarlos en lo que hago, aunque ya es inevitable que me relacionen con *La Distritofónica*.

DG: Hablemos de su relación con el Ricardo Gallo Cuarteto.

LDV: Ahí tengo dos recuerdos mezclados. La primera referencia de Ricardo Gallo fue a través de un compañero de javeriana estéreo, de Miguel Cruz. Él tenía un programa de jazz los sábados donde entrevistaban músicos colombianos y me dijo: “Voy a entrevistar a un man que se llama Ricardo Gallo, que vive en Nueva York y que ha tocado con yo no sé quién, y ha hecho cosas con Ray Anderson”, entonces me llamó la atención. Pero se me confunde ese recuerdo con una vez que estábamos en un sitio que nos reuníamos en la universidad Javeriana cuando ya habíamos finalizado la carrera. Nos reuníamos como todos los martes a escuchar jazz en un sitio donde un man nos dejaba poner discos con toda la gente de javeriana estéreo, con Simón Calle, con Miguel Cruz y con gente de mi carrera; y resulta que en una de esas Ricardo llegó a Bogotá de visita, no había salido el primer disco de *Asdrúbal*, es decir el primer disco de *La Distritofónica*. Ese es el primer recuerdo que tengo. Claro, Ricardo Gallo venía y Miguel Cruz lo fue a entrevistar. Y resulta que en ese sitio, que se llamaba ‘Ramones’, el man llegó con unos amigos que teníamos en común: Con

Juan Pablo Carreño, un muy buen amigo de la javeriana y compositor, que ahora es muy renombrado en el mundo de la música contemporánea. Ahí nos pegamos un rumbón con Gallo y unas amigas. Me dijeron: “Mire, Gallo es pianista, hace esto, etc.” Por esa época todavía no era cuarteto lo que él hacía, era un trio con Juan Manuel Toro y Jorge Sepúlveda y lo invitaron a tocar en el primer disco de *Asdrúbal*, y en ese primer disco empezó mi relación con *La Distritofónica* porque me pidieron que escribiera una reseña para el disco. Conocí a Ricardo tocando en el disco de *Asdrúbal* y en un concierto que tuvieron en ‘Tocata y Fuga’ (estamos hablando del año 2003 si no estoy mal). Ya después Gallo regresó para presentar ‘Los Cerros Testigos’. Recuerdo que hubo muchos amigos que estuvieron ahí involucrados con ‘Los Cerros Testigos’ y que salen en los agradecimientos; recuerdo a una amiga llamada Ana María, que tenía una misma cosa llamada ‘Ciudad Mestiza’, que era un colectivo como audiovisual, no sé en qué le ayudaron a Ricardo. Pero entonces me volví muy amigo de Gallo porque teníamos muchas afinidades musicales, sobre todo con el jazz, y le preguntaba mucho sobre lo que sucedía en Nueva York, coincidíamos en que yo tenía muchos gustos en común con él.

DG: ¿Qué afinidades tenían?

LDV: Sobre todo con la banda de jazz contemporáneo, la improvisación, descreer un poco del canon del jazz no solo como oyente sino como intérprete. Nos hemos cuestionado este asunto de los estándares [de jazz] y de por qué acá hay una escena que cree que si el jazz no se toca como en los años 50 entonces no es válido. Da la casualidad de que me gustan muchas facetas del jazz, pero lo que más me gusta es lo que sucede ahora; o la historia del jazz pero los acontecimientos más arriesgados. Me gusta poner un poco en tela de juicio las grandes figuras del jazz, pero no por una rebeldía ahí como torpe sino porque uno tiene que descreer de sus héroes y decir: “Bueno ¿por qué le dan tanta importancia a Miles Davis y no a Andrew Hill o a Taylor, por qué es más importante John Coltrane que otro saxofonista igual de importante pero que no ha salido tanto a la luz pública?”.

Nos gustaba mucho el jazz pero sobretodo ese tipo de cuestionamientos sobre lo que se hace en Bogotá, que es algo muy ajustado y ceñido a la regla de la academia. Obviamente en esa época desconocimos

un montón de cosas que ya se habían hecho. Después las fuimos descubriendo pero en esa época nos gustaba mucho, obviamente, lo que hacía Antonio Arnedo, pero sobretodo lo que había hecho Juan Sebastián Monsalve y *Curupira*. Sentimos que ellos dos habían logrado encontrar una salida a ese sonido artificial como del jazz latino, de la influencia afrocubana, antillana y brasilera. Por lo menos con Pacho Dávila, Juan Sebastián Monsalve y Antonio Arnedo la salida era mirarse a sí mismos y ver qué había en Colombia musicalmente para explotar o para transmitir a través de un lenguaje jazzístico contemporáneo, no clásico. El primer disco de Arnedo es del 96 y suena perfectamente actual, el primer disco de pacho Dávila que es del 2001 y suena actual y que salió el mismo año de ‘Bunde Nebuloso’ de Juan Sebastián Monsalve, que es un disco que nos hizo pensar en otras posibilidades musicales –lo digo yo como melómano, a los músicos los sorprendió, entre ellos a este combo de *La Distritofónica*, que estaban más del lado de Toño, Monsalve o Pacho Dávila que de Óscar Acevedo y de William maestre, todos estos personajes que se han puesto en una posición dogmatica de decir que es jazz, que está mal hecho y que bien–. Esas eran las afinidades que tenía con Ricardo Gallo y después, cuando él me mostro el disco del cuarteto, yo quedé como “¡Wow!, aquí me están diciendo algo nuevo y que no suena ni a Monsalve ni a Pacho Dávila ni a Antonio Arnedo. Suena a Ricardo gallo, con un estilo muy particular y muy criticado”, porque él no es un pianista de jazz en el sentido estricto de la palabra, porque viene de la improvisación, de la música electroacústica, de la música contemporánea y eso se nota en sus discos. En ese primer disco hay como cierta ingenuidad en abordar el free [jazz] pero era un riesgo que él quería tomar y uno ve la evolución hasta el disco ‘Tribu del Asfalto’ y uno dice “¡Wow!, acá hay un pianista y acá hay un grupo impresionante”, con el riesgo de volverse canónico porque ya tienen un sonido muy específico y uno dice: “Este es el cuarteto de Ricardo Gallo y así suena Ricardo Gallo”.

DG: ¿Por qué hace esa aclaración entre “acá hay un pianista y acá hay un grupo”? ¿Puede inferir que al principio no estaba tan consolidado?

LDV: Claro, porque imagínese, de ese disco ya han pasado casi 10 años. Hace 10 años esos personajes tenían de 24 a 25 años, estaban muy jóvenes y musicalmente estaban, pese a que todavía siguen aprendiendo, más

inmaduros. Uno lo ve en retrospectiva y es un disco ingenuo. Ricardo Gallo quería poner ahí todas sus influencias: Desde Andrew Hill hasta Cecil Taylor y Duke Ellington, y la música del Pacífico y del Caribe, y el free y el avant garde y un montón de cosas. Uno lo ve ahora y pues me encanta el disco pero no es tan maduro como ‘Tribu del Asfalto’ o ‘Resistencias’, pero sí había una vaina que se notaba que estaba proponiendo, algo muy particular dentro del ambiente musical colombiano. Por ejemplo, en el primer disco la percusión de Juan David Castaño suena no tan homogénea con el trío, cosa que ya en los últimos discos es ensamblado porque el engranaje es muy poderoso. Es un disco que es un primer disco. Lo bueno es que ellos no se quedaron en el primer disco, ya van por el cuarto, eso quiere decir que son unos tipos que son convencidos de su trabajo y eso es lo que me ha unido con Ricardo, que es un tipo que no se quedó hablando mal de los demás, ni tampoco frustrado porque los jazzeros dicen que él no sabe tocar jazz sino que “yo voy a hacer lo que a mí me nace y me gusta y lo que yo pienso de la música y listo”, y en esas ha hecho mucho más que aquellos que tanto critican su forma de tocar.

DG: Dice Ricardo Gallo, en la dedicatoria del disco, que está dedicado a la ciudad de Bogotá ¿Cómo siente usted esta relación entre el disco y Bogotá?

LDV: Pues es una mediación simbólica. Desde el título nos está diciendo que el disco sucede en Bogotá, lo que quiere decir que es música hecha en Bogotá y que transmite de alguna manera la sensación de alguien que ha vivido en Bogotá, que ha salido de Bogotá y que ha vuelto a Bogotá. Entonces es un disco muy nostálgico y muy caótico. Es decir, el título no puede ser más nostálgico. Además, la portada es una postal iluminada de los cerros, que son los cerros orientales, que son los cerros tutelares, que hacen parte de la metafísica de Bogotá.

DG: ¿y en el sonido?

LDV: Es esquizofrénico y caótico. Es una de las formas de ver esta ciudad que es esquizofrénica y caótica, entonces yo creo que Gallo apela tanto a los lenguajes del free de los años 60 o de la improvisación libre de los últimos 30 años, que es el azar que se vive en la ciudad. Como que hay un orden

caótico en este cuento. Todo el desorden que ve en la ciudad está perfectamente calculado y pasa con Ricardo, con ‘Los Cerros Testigos’ y con los otros tres discos de Gallo. Pero este en específico, teniendo en cuenta que Ricardo quería poner todo lo que quería exponer, es como la tesis; que uno hace la tesis en la universidad y quiere poner todo, entonces ahí está pero hay una mediación simbólica muy fuerte que es como abstraer esa sensación de la ciudad y volcarla en una música que no tiene letra, por ejemplo. Si uno tiene letra uno evoca cosas muy fácilmente y suscita imágenes en el oyente con mucha más facilidad que con un disco de jazz que no solo apela a las músicas bogotanos por excelencia que son los bambucos y los pasillos, sino a músicas del Pacífico y el Caribe colombiano. Gallo en algunos temas lo menciona, por ejemplo en el ‘bambuco de la orilla’: Es un bambuco, pero en el resto hay pasillos con currulaos o cumbias con bundes, es como un “melting pot” muy poderoso, como una mezcla poderosa de lo que es Bogotá: Un puerto ahí en las montañas donde llegan y llegan tantas músicas. Este disco no es que sea la quintaesencia de ese asunto, sino que representa muy bien esa intención de muchos músicos acá en Bogotá de querer mediar simbólicamente la ciudad con una representación artística.

DG: ¿Cómo surgió “Festina Lente”?

LDV: Bueno pues con todo esto de la afición por la música, inevitablemente hay una afición por los sellos; es como un fetiche de algunos melómanos, y pues yo tengo muchos fetiches en el vasto mundo de los sellos discográficos. Me habían inspirado muchas cosas acá en Colombia como ‘MTM’, el sello que, a propósito, editó en los 90 a Toño Arnedo, y que es un sello que ha estado presente en fragmentos importantes en la música en Colombia; ‘Gaira-música local’, el sello de Carlos Vives, con el que se editaron entre otros ‘La Tierra del Olvido’, *Bloque de Búsqueda*, el primer disco de Lucía Pulido y el disco de *Distrito*, una banda de rock (un trío colombiano); me inspiró mucho algo que se llamaba ‘Hormiga Loca’, un sello bogotano que editó a *1280 almas* y que después pasó a editar a *Ultrageno*. Esas iniciativas pequeñas como ‘Hormiga Loca’ y *La Distritofónica* me inspiraron. En el caso de MTM y ‘Gaira’ con una inyección de presupuesto muy grande. Me inspiraba también en lo que fue ‘Discos Fuentes’ y todos esos sellos aledaños. ‘Machuca’ y ‘Felito’, que

editaron toda esta música tropical que hasta ahora apenas empezamos a descubrir mucho tiempo después, a propósito, por ciertos tufillos segregacionistas que nos enseñaron en las emisoras culturales. Lo que hicieron estos tipos fue un modelo de negocio que en su momento fue muy fructífero, pero lo que hicieron fue escribir la memoria musical de un país. Claro, uno pesaría que en los tiempos de internet pues es mucho más fácil dejar memorias, pero resulta que las memorias físicas son también necesarias para que la gente las palpe y creo que eso no va a desaparecer durante mucho tiempo. Igual lo digital –tener los archivos digitales– lo tiene cualquiera. Ya cualquiera tiene archivado digitalmente cualquier tipo de información, pero si uno no le pone un nombre uno puede ser un tipo con su maquinita por ahí grabando conciertos, pero si los guarda en su archivo personal pues no sirve de nada, quedan ahí para nadie. Entonces la idea de “Festina Lente”, inspirada en todas estas cosas, era dejar un rastro de memoria de una situación específica en Bogotá. Esa situación específica eran amigos músicos a los que nadie les iba a editar un disco, sea lo que sea. Ya sea porque no existen sellos discográficos acá en Colombia y los pocos que existen no les interesan ese tipo de músicas, que son músicas, ojo, no para gente más inteligente, ni iniciada, ni con un nivel de inteligencia superior, sino que son músicas que están ahí como cualquier otra y a la que puede tener acceso cualquier persona. Pero son músicas que estéticamente ofrecen o tiene cierta dificultad dentro de los cánones de audiencia, no es música comercial, aunque me encantaría que fuera comercial para hacer más discos, pero resulta que no. Entonces yo trabajaba en ese tiempo en la ‘Radio Nacional de Colombia’ y ganaba un buen sueldo y dije: “Voy a invertir parte de mi sueldo en hacer un disco”, y coincidía con que yo ya tenía esa idea un par de años atrás y escuché un día a Gallo y me dijo: “Miré estoy haciendo esto con Alejo Flórez” y quede como: “¡Uff! Esto es lo que quiero hacer para empezar el sello”, y así grabamos ‘Meleyólamente’ donde un amigo que tiene piano y donde hemos grabado otros discos; saliéndonos de la convención de ir al estudio, sino queriendo hacer un sello casero pero con muy buena calidad. Lastimosamente se tiene la idea de que las cosas de bajo presupuesto y caseras no tienen ningún cuidado en la elaboración, pero resulta que sí. Eso es paradójico: Para tener un objeto físico, que ya es de alguna manera reaccionario como un disco compacto, hace uso uno de las nuevas tecnologías que hace el mundo, entonces ya puede cargarse uno con un equipo portátil, un buen computador a la casa de

un amigo y grabar un disco con una excelente calidad musical. Yo pensé: “¿Con qué otro podemos empezar el sello si no es con Gallo, que es un gran amigo y amigo de *La Distritofónica*? Hay un lazo filial muy especial”. Entonces lo hicimos, también por el gusto de grabar el disco y todo el cuento, ver como es el asunto, y porque me gustaba mucho la música, me gustaba mucho la manera en que ellos asumen el rollo de la música andina, donde hay tantos prejuicios y tantas prevenciones.

DG: ¿qué opinión tiene no solo sobre esa tradición sino cómo ve usted este disco que abre este proyecto de ‘Festina Lente’?

LDV: Es un disco con bastante humor, desde la portada, desde el texto que está en el disco quisimos salirnos de esa formalidad de explicarle a la gente en la música. Como dejar en el claroscuro, en la ambigüedad. Sobre todo en esta tradición de los discos, de la música andina que le explican “esto es un bambuco, esto es un pasillo, esto es un vals, esto es tal cosa”, donde le explican en el texto, casi como un taxidermista, qué es lo que está sonando, de donde vienen estos músicos, que tradición han tenido, que estudios han tenido, etc. Entonces dijimos: “Esa investigación la puede hacer cualquier persona en internet”, pero es más chévere dejar un texto que diga y no diga mucho, un texto que me diga: “¡Mierda! Pero ésto no me está hablando del disco ¿o será que sí?... De golpe sí”, por eso digo que tiene mucho humor. La portada la hicimos con una amiga muy querida, Alma Sarmiento. A ella le gustó el disco y es muy divertido porque ella es una chica muy punk, muy dada a reaccionar ante los jazzeros todos sofisticados todos “somos jazzeros elegantísimos, más inteligentes que el mundo”, y ella escuchó esto y dijo: “¡Ah, qué bien!, me están diciendo otra cosa desde ese lenguaje”. Ella hizo una portada que resulta ser una parodia de esas portadas todas pomposas de los músicos tocando. Pues acá es como una portada que parece un cuento de niños donde un tipo que le salen Flórez de la cabeza y el otro con cabeza de gallo tocando –teniendo en cuenta que eran Gallo y Flórez tocando–. El título también es un juego de palabras que se inventaron Alejandro y Ricardo acerca de la telepatía musical. Es una expresión popular: Por ejemplo cuando juegan futbol o algo así “es que usted me leyó la mente parcero [hermano]” entonces “me leyó la mente” pasó de ser una frase a ser un adverbio, tildado y todo: Es un adverbio de modo. Entonces le peleamos mucho a Juan Carlos Garay cuando reseñó el

disco, que había puesto en el título “me leyó la mente”, y nosotros le dijimos: “¡No hermano! Es intencional, la expresión existe, pero es intencional volverla un adverbio porque si usted pone ‘me leyó la mente’ pierde todo el significado que hemos querido poner ahí, que es de ambigüedad, de telepatía, del lenguaje de los músicos. Es un humor muy soterrado”.

DG: Claro, la forma “correcta” es la de Garay...

LDV: Lo incorrecto en este caso sería como tocan ellos, como toca tiple Alejandro Flórez, o como toca piano Ricardo Gallo. Es incorrecto pero, cómo le diría yo, “Meleyólamente no está bien”.

DG: No existe.

LDV: Pero si uno lo ve en términos formales de construcción, Meleyólamente es un adverbio, es un neologismo, por decirlo así. Es un adverbio y se tilda, cumple con todas las obligaciones que podría cumplir la RAE, pero no funciona porque “¿cómo van a inventarse ustedes un adverbio, cómo van a convertir una expresión popular en un adverbio!”, entonces por eso es que Garay lo separa “ésta es la forma de escribir me leyó la mente”. Sé que con este disco hubo muchos comentarios de ese tipo como: “¡Uy! ¿Pero qué pasa acá, esto no es un bambuco, por qué me están mostrando esta música como no debe ser”, pero en términos formales está muy bien interpretada, porque uno ve el trabajo de Ricardo Gallo y Alejandro Flórez y son unos músicos excelentes. Acá la música andina es como el jazz, donde se menta mucho todo el tiempo lo que es y lo que no es, y lo que no es está mal visto y lo que es es como “perfecto, sí está bien tocado, chévere”, pero lo que no es, lo que le daña un poco el caminado es como “¡Ay Dios mío! ¿Aquí qué está pasando? no sé cómo explicarlo”. Obviamente, todo esto es puro azar, no fue premeditado, es decir, premeditado sí: “Vamos a hacer el texto así, etc.”, pero no nos sentamos juiciosamente a hacer esa reflexión acerca de la música, simplemente cuando ellos me dijeron: “Mire, el título es este” y me explicaron más o menos a grandes rasgos yo dije: “Ah bueno, bien”, pero todas esas explicaciones van saliendo muchos años después, eso fue ya hace 5 años. Ahora que usted lo menciona y todo el cuento, cobra mucho significado

todo. Fíjese que en la portada la caligrafía del disco es a mano, siempre ha sido como un libro para niños, pero si usted ve adentro, la letra parece como de una máquina de escribir vieja medio punk, tiene cierto grado de suciedad que esta implícito en la música, aunque ellos son impecables tocando. No sé como lo vería usted, pero en los terrenos de la música andina es un disco raro, es un disco que no podría ser interpretado en el ‘Mono Núñez’, como que mucha gente se pondría brava, como que dirían: “¿Por qué están invitando a estos manes a tocar esta vaina tan mal hecha?”. Porque cuando uno no conoce entonces juzga y saca su comentario tajante: “¡Agh! Estos manes no saben tocar, están desafinados” –que es lo que uno escucha– “Estos manes no saben tocar, vayan aprendan primero y después tocan lo otro”. Pero pues eso vale huevo, me tiene sin cuidado, pues era una muy buena manera de empezar un sello que se trata de eso, no de llevar la contraria, pero sí donde se propongan cosas que se salgan de la regla un poco. Solo un par de discos son estrictos, unos de los más recientes, de William Pérez, que es jazz ultra sofisticado, tocado en los mejores cánones de las mejores escuelas de jazz del mundo, es decir, es un disco muy correcto para mi gusto y es música original de William Pérez. Es muy propositivo dentro del ámbito del jazz acá en Colombia y por eso lo editamos. Pero al lado de William Pérez esta *MULA* que es otro rollo, el último disco lo hicimos. También está el *dueto Mugre* que es como de instrumentos caseros low-fi, como de música de videojuegos ochenteros. También lo de Holman Álvarez que es de improvisación y piano, pero también está el disco de Alejandro Flórez que creo que es uno de los discos más subestimados de la música en Colombia, porque es un gran disco al que nadie le ha parado bolas [puesto cuidado]. Está el de *Los Pirañas* que ha sido mucho más exitoso en otros ámbitos, también esta lo de Juan Pablo Balcázar, que es una orquesta de improvisación, hay un trió de Juan Manuel toro *Parsec*, que es una onda postbop.

DG: ¿Han hecho algo de alguien extranjero?

LDV: De Juan Pablo Balcázar (colombiano) que trabajó con un baterista, John Smith, norteamericano radicado en Barcelona. El resto sí ha sido todo colombiano o de gente afuera.

También el ‘Malandanza’. Yo tengo mucha tristeza con ese disco porque se lo pasé a muchos periodistas acá y nadie le paró bolas. Tiene

demasiadas cosas ahí tejidas entre música andina y latinoamericana pero tocada desde Nueva York por dos colombianos, un peruano y un norteamericano. Me gustaría que alguien le metiera mano a ese disco, sería como ponerlo en su lugar.

Por ejemplo yo he visto muchos grupos de jazz que tocan como en onda jazzera y suena vacío, como que es traspasar esa misma forma tan dogmática de la música andina a un formato jazzero. Por ejemplo esta *Tríptico*, que era un trío de cuerdas pero que empezaron a involucrarse con el piano y la batería, eso suena increíble, unos buenos músicos, pero suena vacío, como que es tanto desborde de virtuosismo y tan ceñido a lo que debe ser que no me transmite muchas cosas.

DG: Claro, uno debe pasar por una legitimación

LDV: Igual que en el jazz, si no se sabe el 'Realbook', no sabe. Y uno no puede saltarse el paso, no estoy de acuerdo con eso.

Empezando por una situación geográfica muy evidente: ellos no nacieron en los focos de la música andina tradicional. Nacieron en Bogotá, que es una ciudad que sí tenía esa tradición, pero ellos nacieron en décadas donde esa tradición pertenecía ya al ámbito académico muy específico. No era como en el s. XIX que era música que se tocaba en las casas, no este monstruo donde suenan cualquier cantidad de cosas. Da la casualidad que nosotros nacimos a finales de los 70 y a nosotros, en mi caso personal, las músicas andinas pertenecían a un ámbito académico, por allá en un sitio muy específico.

DG: ¿Se refiere al ámbito de la universidad?

LDV: A un ámbito intelectual muy específico. Es decir, la música de cuerdas solo sonaba o suena en las emisoras culturales, es decir, tiene cierto tópico académico. No son populares, son populares en cierto grupo intelectual o académico. Hablando en mi caso específico, yo crecí escuchando rock n' roll, y lo mismo les pasó a ellos, escuchando rock n' roll y después entrar a ver estas músicas desde Nueva York. Tiene que haber una distorsión, no hay otra posibilidad. Hay un man que se llama Andrés García, que es como el caso contrario a Gallo y a Flórez pero en Nueva York, un man con toda la tradición de la música andina con un disco

perfecto, con unas músicas así de latin jazz súper descrestantes [impresionantes]. Pero uno dice: “Ah, pero esto suena distinto”, pero es un man que está dentro de la tradición completamente, cosa que no está mal, pero que no me llena, me llena más lo otro. Vea que siempre he querido hacer un disco con *Palos y Cuerdas* pero con la música de ellos, no interpretando a otros, y eso que Lucas es un gran compositor. Se trata de eso, no de casarse con algo.

No sé si conoce un trío llamado *comun3*. Ellos contactaron a Gallo para tocar piezas de él con Alejandro Gallo. Están en un punto equidistante entre el riesgo y la tradición, sino que son un trío muy bonito.

DG: ¿Ricardo y Alejandro están pensando volver a grabar?

LDV: Sí, ya grabaron, y la idea es editar con “Festina Lente”. No hemos hablado al respecto. Y este último disco, si el primero es marciano, el segundo es más marciano, como que ya la onda andina se va desvaneciendo más, como que se acercan más a la música de cámara y a la improvisación libre.

DG: ¿Qué opina del papel del tiple en el disco?

LDV: Pues que técnicamente es muy complicado, pero que dentro de la tradición siempre ha cumplido un papel muy fuerte pero no protagónico, en cambio acá es como “vamos a sacarle el jugo a este man [al tiple], a ver cómo lo tocamos de otra forma distinta”. Obviamente tiene ciertas fórmulas, pero es distinto el rasgado. La forma de tocar de Alejo no tiene nada que ver con la tradición del tiple que uno ha escuchado, a mí me parece que Alejo toca el tiple como si estuviera tocando una guitarra eléctrica y la manera de improvisar no tiene nada que ver. Es una tradición que no le pertenece al man. Fíjese que este dueto empezó tocando música andina en Nueva York, queriendo hacer música andina tal cual pero en Nueva York. Resulta que se van por otras vertientes porque cuando se dan cuenta de que no les pertenece esa tradición pues uno está en todo derecho de renunciar a ello. Es como si vinieran a decir: “¡Ah! ¡pero estos grupos bogotanos no saben tocar gaita!” ¿Cómo así que no saben tocar gaita? La están tocando como sonaría una gaita en Bogotá, así estén tocando la misma canción va a sonar otra cosa en San Jacinto que acá, pero tiene que ver el

ambiente y la atmósfera. Allá tienen esa tradición que se ha transmitido de generación en generación; acá ha pasado por cincuenta mil filtros y Urián Sarmiento no va a tocar gaita de igual manera que un gaitero de San Jacinto teniendo en cuenta que Urián sarmiento es un gaitero increíble, pero no va a sonar nunca como los gaiteros de allá del otro lado, simplemente por genética, porque no es costeño, es una razón muy obvia. Pero eso ni le quita ni le pone. Yo creo que le agrega cosas, que esos lenguajes que se han mantenido como intocables como “¡vamos a preservar esto! Que no se contamine” es negar algo: Que eso ya viene contaminado desde hace rato. Como que esa idea de pureza de la música andina es negar que esto es el resultado de muchos cruces culturales ¿Cómo me va a decir que esto es puro y hay que preservarlo? Más bien es que hay que permitirle que respire, y respirar es que se vuelva a cruzar cuantas veces sea necesario. Y eso me llama la atención del trabajo de Gallo, que se permite esos cruces entre muchas músicas que se consideran puras como el jazz, el bambuco, el currulao. Que se consideran no, que las quieren considerar puras y a mí esa idea de la pureza no me cabe en la cabeza.

DG: Muchas gracias por su entrevista.

3.9 Metodología Tagg

Todas las opiniones acá retomadas mantienen tanto los tachones como la ortografía con que fueron realizadas originalmente con el fin de no viciar su relación con los propósitos de la presente investigación. En algunos casos lo implicados anotaron su nombre los cuales también son referidos.

UNIVERSIDAD CENTRAL DE COLOMBIA – HISTORIA 1

AUDIO: EL TRASNOCHADO - RICARDO GALLO CUARTETO

Oyente 1

Tiene un estilo de cumbia pero en los otros instrumentos se encuentra otra cosa, el piano mantiene ese estilo solo en el primer fragmento, luego cambia de estilo, pero enseguida otro instrumento crea el mismo ritmo.

Lo veo más en un restaurante como un show donde pueden mostrar cada uno sus destrezas para crear un ambiente más cómodo

Oyente 2

Folclor y música característica de alguna región fusionada con jazz (Armonía de jazz) o música de Cine

Suspense, expectativa, ansiedad.

Se me hace similar en fraseos del principio o a una letra de “Colombia tierra querida”.

En alguna plaza de las zonas costeras de Colombia e incluso más hacia centro América.

En un bar cultural o exhibición de música para cine.

Siglo XXI – música actual.

Oyente 3

Género, estilo: Latin jazz

Emociones, afectos: Suave (Smooth)

Música: Latin jazz – bambuco. Estilo latino en la percusión.

Contexto de la música: Auditorio, teatro -> Estados Unidos

Fechas: Finales de siglo XX

Oyente 4

~~0:10 segundos Festival~~ de jazz (contexto) – teatro Bellas Artes
(lugares (emociones) – felicidad, gozo

Oyente 5 (Camilo Urbina)

Al principio de la obra sobresale un carácter pentatónico en la melodía lo que le da rasgos de ser música de alguna cultura como la indígena o oriental, está compuesta en compás partido, tiene influencias de percusión latina –afrolatina, el tema melódico se asemeja a los cantos característicos de la región pacífica colombiana, tiene mucha influencia de jazz denotada en las modulaciones que se emplean y en la actuación de cada instrumento podríamos estar hablando de música popular trabajada musicalmente entre s. XX y s.XXI

Oyente 6

Género, estilo = música incidental o programática.

Emociones = tensión, persecución.

Música = la combinación del contrabajo y el piano, la variedad percutiva, el manejo de colores en general.

Valor = Genial.

Oyente 7

Género -> Música folklórica fusionada con jazz latin jazz

Música -> Siento que su armonía es modal, la intro se me pareció a la Guaneña (Nariño) (bambuco)

Contexto: Viajando por carretera puede ser, mirando el paisaje, los sembradíos, montañas.

Lugares: América latina puesto que tiene ritmos folclóricos que hacen pensar en nuestra región.

Fechas: me parece de ahora (XX XXI)

El instrumento predominante es el piano. Su ritmo se asemeja al bambuco. A veces lleva como armonía atonal. (otra) la percusión es importante también porque resalta la idea que el piano lleva.

(No escucho mucho de esta música así que necesito más herramientas o audiciones para ser más preciso)

Oyente 8

Base de música latina, acordes un poco tensionantes, improvisación influenciada del bebop.

Estilo – fusión jazz. Afrolatina.

Contexto – Festival de música latina

Lugares – universidades.

Fechas – siglo XX y XXI.

PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA – MUSICOLOGÍA

AUDIO: BAMBUCO DE LA ORILLA - RICARDO GALLO CUARTETO

Oyente 1 (Carolina Torrente Ayala)

Me suena a bambuco como moderno, podría ser algún tipo de fusión jazzera.

El contrabajo del 3:05 me reafirma la influencia jazzística por medio de la improvisación.

En general me suscita sabrosura.

Alegre.

Oyente 2

bambuco –Fusión jazz

SigloXX.

Baile- Danza.

Colombia.

Oyente 3 (Lina Corredor González)

bambuco

Altiplano boyacense o sabana bogotana: rural

Siglo XX: mediador en adelante

+ suave toque de currulao en el minuto 2:00 aproximadamente + improvisación jazz

Entusiasmo + Alegría

Me produce la sensación de ir caminando por un estrecho bosque encontrando elementos sorprendentes al avanzar.

Percusión: estilo afro/Pacífico.

Oyente 4 [Soy de Alemania]

Me hace pensar en Tango (gente que bailan en la calle)

Perú y Argentina.

Minuto ¿3:05? Pensé en una canción de Fat Freddy's Drop (de nueva Zelanda)

La música me parece agradable, tranquilizante.

FUNDACIÓN UNIVERSITARIA JUAN N. CORPAS – HISTORIA 5

AUDIO: BAMBUCO DE LA ORILLA – RICARDO GALLO CUARTETO

Oyente 1

Folclor, papa con yuca, carretera destapada, campo, moderno, actual, viaje, soledad, 3/4 6/8, caminando, Alborada en pueblo, el piano lo hace moderno, fusionado.

El solo de contra es sencillo, de pocas notas, más rítmico.

Oyente 2

Porro /música colombiana /jazz

Lugar: Colombia -> ritmos y melodías me evocan paisajes diferentes lugares pertenecientes a Colombia.

Este tipo de música me hace pensar en la banda sonora que colocan en documentales donde se habla por ejemplo de la fauna y flora de este país

Fecha: actual (confluencias del jazz), pienso que es el tipo de música que se podría estar tocando e improvisando en este momento, intento fusión.

Emociones: me transmite alegría y ganas de bailar.

Oyente 3

Género: aunque el principio sugiere un ritmo colombiano, sus instrumentos se sienten un poco africanos, luego si se desmiente todo y se revela su carácter nacionalista

Lugares: probablemente paso aquí en Bogotá.

Fecha: muy reciente, no creo que sea anterior al 2009, esto por su estilo improvisatorio y por la calidad de la grabación.

Emociones o afectos: alegría, despreocupación, celebración.

Escena: me imagino esta música en una reunión donde todos están contentos y tranquilos.

Oyente 4

pasillo /partes improvisadas (jazz)

Floklore

Playa – África
Instrumentos autóctonos
Música colombiana
Bailes en función de definir el “macho alfa”
Bailes típicos africanos
Festividades
“Allá te espero”
Fiesta con trajes típicos
Carnaval
Felíz, alegre
Género cubano que es como en carnaval y el sonido varia depende a qué distancia este el grupo musical del espectador
Precolombino.

Oyente 5

Género: Porro, bambuco, pasillo
Lugares: Selva amazónica
Fecha: Siglo XXI con influencias de jazz y folklor del siglo XX
Emociones: tranquilidad
Música, películas, arte...: Documentales sobre tribus indígenas.
Escena o contexto: Extranjero visitando Colombia, conociendo diferentes lugares, calles de una ciudad de tradiciones nativas: Fiesta de aborígenes.

Oyente 6

Floklor colombiano
Entre bambuco y del Caribe
En la costa de Colombia y hacia el centro, Años 80 con los abuelos tocando y en la plaza de un pueblo de clima caliente todos bailando todos alegres y celebrando algo del pueblo muy informalmente.
Una mujer podría cantar e improvisar sobre los tambores alguna historia de esclavos en las colonias.
Recuerda a los pueblos especialmente en crónica de una muerte anunciada.
Esta pieza trae sentimientos de celebración, de alegría, de forma muy informal.

Oyente 7

Suena a música folklórica suramericana, me imagino una plaza en de un pueblo en plena feria, parejas bailando, vestidas tradicionalmente. Es música un poco ambigua en cuanto a afectos, en general me parece alegre, temporalmente la ubicaría en época moderna (XXI) ya que tiene influencia del jazz, sobretodo en el piano y el contrabajo. En películas me remite a un documental sobre naturaleza suramericana y en cuanto a arte me imagino los cuadros de salas de los abuelos que muestran escenas populares, plazas, campesinos, trajes típicos, etc. Me dan ganas de bailar, y la parte de jazz me gusta mucho aunque me parece un poco superficial y falsa.

Oyente 8 (Luís Gabriel Mesa)

Podría tratarse de una obra representativa del movimiento de Nueva Música Colombiana que ha venido fortaleciéndose en las últimas 3 décadas en el país. Creería que la obra fue compuesta en siglo XXI, pues revela la estereotípica fusión de aires nacionales con formatos no convencionales (bajo, piano, percusión...)

Evoca corrientes musicales comunes en regiones como Valle del Cauca, reconocibles por el uso de patrones propios del bambuco andino, aunque el color de la percusión me hace pensar en música del Pacífico (currulao particularmente), o incluso en influencia de las chirimías caucanas.

En mi apreciación estética, me gusta el solo de bajo por la espontaneidad interpretativa que lo representa (me recuerda a la aproximación de Germán Darío Pérez o de los arreglos de Guafa trío en Nueva Música Colombiana). Sin embargo, me disgusta el timbre del piano a lo largo de toda la obra (me refiero al instrumento escogido).

Pensaría que se trata de música presentada en un Festival Nacional, aunque también visualizo tajes típicos en parejas bailando. (Faldas largas, sombreros de paja, gente sonriente, tal vez en un desfile...?)

UNIVERSIDAD SERGIO ARBOLEDA – HISTORIA 1 - MUSICA COLOMBIANA

AUDIO: EL TRASNOCHADO - RICARDO GALLO CUARTETO

Oyente 1 (Diana María Pulido Blasi)

Suena a música indígena unido con el jazz por los tambores y batería, música africana también, y jazz por el piano.

Me lleva a una época de piedra, de indios, o en el comienzo de una civilización.

El sitio... me lleva a un campo o desierto como si estuvieran en una guerra o haciendo un sacrificio o persiguiendo a alguien.

Suena a música de suspenso

Me encanta los tambores y la batería la improvisación en el piano pero ambos no me gusta suena extraño como si le faltara algo. El ritmo como africano, jazz, etc.

Oyente 2

currulao para piano y banda de jazz (contrabajo, batería) mezclado con elementos de jazz (factor improvisatorio, armonía jazz, instrumentación – timbre)

Me recuerda a ‘Mi Buenaventura’ pero sacado de contexto puramente folclórico (contexto modal)

Obra de fusión, probablemente compuesta (o arreglada) a finales del siglo XX (o comienzos del XXI)

Seguramente fue ensamblada por músicos jazz que incursionaron dentro de un ambiente folclórico colombiano.

Me gusta, es un tema rico en elementos rítmicos y armónicos. Sin embargo considero que no es fácil de escuchar para un...

Evoca desorden del mundo moderno.

Oyente 3

El género de la obra es el jazz. Se puede apreciar que su estilo es más cercano a las big bands en las cuales toman varios instrumentos y su formato consiste en que cada instrumento tiene un rol importante en la orquesta porque cada instrumento hace algo diferente.

Tiene un estilo semejante a las canciones folklóricas de Colombia, que se mezcla con el jazz.

Se siente como si fuera o perteneciera a una festividad o celebración en la costa.

Oyente 4

jazz/música africana/Freejazz

Atlántico/Andina/contemporánea/nacionalista

Descripción de una evolución suena musical teórica.

Tranquilidad/incomodidad

No me gusta mucho/algunos pedazos sí.

Oyente 5 (Sebastián Vargas)

jazz, música colombiana, época contemporánea, el piano tiene momentos “free” donde no participa de una tonalidad. Varios instrumentos de percusión, emoción que me trae es bastante variada ya que por lo “colombiano” inspira alegría, pero la parte jazz es un poco incómoda a veces.

La parte del contrabajo sólo es como muy salida del tema, no le veo continuidad con el tema que lo antecede.

Personalmente me gusta mucho la parte que toma la percusión en la obra, creo que es el alma del tema en general

Oyente 6

Género: a veces colombiano como pasillo, bambuco y jazz en la parte de la batería en acentos y velocidad.

Fechas: escenario post apocalíptico resurgimiento cultural

Música: la guaneña por su melodía; una obra de Kandisky por su euforia.

Contexto: persecución; por un robo no muy importante. Va situación sobrevalorada.

Emoción: euforia, caos, antropocentrismo.

Gusto: sí me agrada, por

Oyente 7 (José Daniel Herrera)

jazz; fecha entre los años 80 - 90 por parecerse a ciertos temas de programas americanos de esa época.

El lugar en el que pienso es New York por asociar el tema y la popularidad de este género a esta ciudad.

Contexto musical lo veo en un bar o un restaurante al inicio del tema pero al ver sus improvisaciones y su “forma musical” lo asocio más a un bar o los cafés. ~~O también la costa~~, Pero tiene un ritmo latino.

Oyente 8

La primera impresión que me dio o que me hizo pensar en la música andina colombiana ya que al escucharla más al fondo sentí una fusión de folklor y algo de género y estilo de música improvisada.

El inicio dio impresión de ser algo alegre. Luego con esa fusión de jazz le dio algo de misterio y algo de tensión

Me hizo acordar de la canción Linda chicana de Cal Tjader que es una fusión de Latin jazz.

Me imagino baile en algún momento la melodía me llevó a tal lugar de la costa y por otra parte tambores andinos y costa.

Y me llevo como a una clase viendo un video o en alguna presentación de invitados a la universidad

Oyente 9

bambuco

Latinjazz

Improvisación

Me recordó al juego Age of Empires I, al principio tranquilidad pero luego guerra.

Oyente 10

Es una obra de jazz que tiene momentos en los que la percusión y la melodía me evocan aires folclóricos, me remonta a un escenario de música fusión/jazz

Me gusta

Oyente 11 (Sara Acosta Gómez)

En un principio cuando entro solo el piano me recordó como algo oriental y cuando entra la percusión y el bajo me pareció que era jazz pero a veces sentía que el acompañamiento era colombiano cuando la batería tocaba no los parches sino como el lado del aro del redoblante.

Me recordó como una persecución como de Tommy y Jerry y cuando hubo esos pedazos solos de bajo me pareció que cambiaba el ambiente como a algo misterioso así como picaresco y luego lo continua la batería también así y va cambiando y retoma el tema cuando entra el piano y vuelve a lo que era antes.

Oyente 12 (María Camila Aldana Moncada)

Estilo folclórico, me lleva al Pacífico, me imagino en el mar, representando variedad del folklor de la región demostrando sus riquezas. Cada intérprete demostrando su sentimiento hacia ella; con alegría, emoción de ver la realidad de las cosas (musicalmente)

Oyente 13 (Sebastian Munevar Viancha)

Fusión entre géneros folklóricos, junto elementos de texturas, dinámicas, improvisación, timbres del jazz contemporáneo.

Zonas urbanas, personajes que buscan relación entre elementos tradicionales junto a elementos académicos.

Bar de música alternativa, vanguardista que busca describir elementos de libertad, nostalgia que describen el desastre urbano (matik-matik)

Emocionante (energido)

Oyente 14

bambuco, con armonía y melodías nada tradicionales, con mucho sabor a jazz en la forma de mover los intervalos de la melodía ritmo

Solo me despierta aburrimiento

Aunque tenga un motivo en la melodía y el acompañamiento, momentos de transición donde se improvisa parece notas al azar sin sentido como ruido cuando entra la percusión se retoma motivos, forma de 4 frases e improvisación, obviamente no es tonal, modalidad

Aunque hay como paralelismo

Acordes por cuartas, me pareció combinación de ideas de estilo pero sin identidad propia

Sono a jazz con algo de folklor, combinación de todo aunque toca conocer más cosas del compositor, para poderlo criticar mejor. Free jazz, también me recuerda eso, algo de improvisación en el acompañamiento del piano

No me evocó nada, no me llevo a ningún lado, no me identifiqué porque tomo muchas ideas de muchas partes, me supo a todo al mismo tiempo a nada.

Oyente 15

Estilo nacionalista-impresionista un poco vanguardista. Intenta reflejar un ritmo de bambuco utilizando percusiones folklóricas. Pero a su vez utiliza recursos referentes a Stravinsky y a Heitor Villalobos.

Hace alusión al bambuco, sus paisajes alegres y su gente alegre.

Me recordó un cuadro sobre el carnaval y me hizo revivir momentos entre lugares donde el sonido o la idea no llega completamente sino que se mezcla con sonidos del ambiente.

Sentí bastante calma pero al no sentir una unidad orgánica perdí el interés en el contenido musical, en cuanto a escalas, tonalidad y forma. Y me dediqué a relacionarlo con momentos y vivencias que me evocaba la idea.

Me pareció una propuesta interesante, diferente y que intenta reflejar una nueva visión de la mezcla entre folklor y tendencias musicales a alejarse de la concepción de tonalidad y orden.

UNIVERSIDAD CENTRAL – HISTORIA 1

AUDIO: RICARDO GALLO CUARTETO

Oyente 1

Me imagino un currulao lleno de alegría en donde mucha gente se encuentra conversando en una cafetería, funciona como música de ambiente, finales del siglo XX, a partir del 1:20 parece jazz de los años 80's, en un bar en la ciudad de Nueva York.

Oyente 2

El sonido también es muy jazz, con una gran influencia del bambuco, se siente como si hiciera alusión a alguien confundido quizás ese alguien busca una solución a un problema y la canción va narrando cómo el hace lo posible por conseguir lograr su meta

En cuanto a lugares, me evoca un banquete en una casa muy elegante
La época quizás es postromanticismo.

Oyente 3

Canción de jazz, en el minuto 0:35 tiene un pasaje que suena a algo como música colombiana por las síncopas. Desde 1 minuto 2:00-2:45 acompañamiento rítmico similar al utilizado en música colombiana.

Tiene frases ritmomelódicas similares a la colombiana.

Oyente 4

Es música con de club o moondance, en la cual me imagino una discoteca o club nocturno en New York, donde el ambiente es muy cambiante. Es muy amena, da un ambiente para charlar y como de baile, es algo intrigoso donde uno no sabe que pueda llegar a pasar. Me lleva como a los años 70 y 80 en Estados Unidos

Oyente 5

Tiene forma musical al folclor colombiano pero mezclado con jazz su ritmo me hace pensar a un 3/4 o 6/8 esta composición es muy colombiano

Oyente 6 (Oscar David Pedraza Gómez)

Piano, batería, ~~bajo~~-contrabajo, música contemporánea o como un jazz, muchas tresillos durante el tema, el contrabajo lleva la melodía y el piano otra. Suena como 2/4

Oyente 7

Muy folklórica, no deja de sonar a jazz, y una que otra vez trae el recuerdo de Bossa Nova.

Refleja un estado de relajación

Oyente 8

Muchos recursos rítmicos del folklor colombiano. Con una armonía de carácter jazzístico. A mi modo de pensar esta música se presta para ambientar ciertos lugares

Oyente 9

Género – estilo = Vemos una fusión del jazz con lo latino, el formato en esta pista es netamente jazzista (contrabajo, batería, piano)

Emociones – Afectos = Evidencio una fuerte carga de pasión y ansiedad de expresión por el estilo de sus improvisaciones.

Música = Latin jazz, se me parece a un trio colombo – alemán que hace música colombiana con fusión jazz.

Contexto de la música = se desarrolla en el sur de Colombia, diría Pasto, pero también tiene influencias claras con la música andina colombiana en general.

Lugares = Sur de Colombia.

Fechas = S. XX – XXI

**UNIVERSIDAD DE CHILE – MAGISTER MUSICOLOGÍA -
SEMINARIO PHILIP TAGG (12 A 23 DE AGOSTO DE 2013)**

AUDIO: BAMBUCO DE LA ORILLA

Oyente 1

Suena como a un aire de chacarera argentina por las percusiones, un poco de Latinjazz, me recuerda a Michel Camilo pianista un tema conocido de el es Caribe y juega también de la misma manera con piano, bajo y batería.

Oyente 2

Sincretismo 3 contra 4
Música peruana
Formato jazz standard
No tradicional
Citando tópicos rítmicos y melódicos del estilo.
Grabación de estudio o en vivo en lugar íntimo.

Oyente 3

currulao, muy de salón muy de estudio, con espacio para la improvisación, como una Jam sesión

Oyente 4

“Si somos americanos” (Rolando Alarcón)
Danza de salón, muy cuidada.
Boleadoras.
Rueda
Pelotita que cae
Nina Simmons

Oyente 5

Bach invention over
Playing of at home, improvising with 2-friends late morning, rainy
inside window open very intimal
Wondering improvisation, not always much direction & tone, metric
interest but not much play will quadratic periods.

Two friends accomodaly their pianist friend.
¿jazz pianist? V. informal
jazz conservatory students experimenting.
Return of “theme”. Drummer quite interesting.

Oyente 6

Chocolate con almojabanas.
Paisaje sabanero del altiplano cundiboyacense con pinos.
Viaje de una familia que se separa y una discusión.
Living de una casa de clase alta.
Baile de Torbellino en pareja intimidada.
Chick corea

Oyente 7

Brasil, Cuba, Aves, Latinoamérica, Cacería.

Oyente 8 (Verónica Hurtado)

Ritmo latinoamericano.
Fusión con jazz.
Tempo + rápido.
Percusión insinuada.
“elegante” “estilizada”
Pedro Aznar.
Romántica, nostálgica, algo contenida, sutil,
Piano protagonista pero en general “no se luce”
Percusión es muy sugerente.

Oyente 9

Sonido pulcro, fusión, piano, tambor con ritmo o aire de chacarera.
Contrabajo, bombo o timbal de piso de batería tocado en el parche y el aro.

Oyente 10

jazzando en canto, trio clásico sonido y gestos contenidos, imitación
instrumentos y ritmos “latinoamericanos”, música elaborada en un club de
jazz, elegante, música para músicos, evocación de terruño.